

Om "å trene opp følbareheten" med Ole Robert Sundes *Kalypso*

Av Erlend Røyset

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet
UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2008

Veileder: Drude von der Fehr

SAMMENDRAG

Masteroppgaven er en lesning av den norske forfatteren Ole Robert Sundes roman *Kalypso* fra 2006. Man følger hovedpersonen som går tur i Bislett- og Majorstuaområdet i Oslo for å, som det heter i boken, ”trene opp følbareheten”. *Kalypso* leses følgelig som en diskusjon omkring og et litterært forsøk på å formidle sanselighet. Theodor Adorno, Gilles Deleuze og Félix Guattari utgjør de sentrale estetikkteoretiske holdepunktene. *Kalypsos* anknytningen til Homers epos *Odysséen* utforskes.

”men fastlåst i de store nevene (som han(O) prøver å sparke seg ut av) høyt oppe på skuldrene hans og ser (via vannet) at bakken eller bunnen eller vannet skrifter farge (fra akvagrønt eller glassgrønt eller lysegrønt til mørkeblått eller kobolt eller nesten fiolett) og vet (eller snarere aner) at han(B) har tenkt seg dit (der fargen – eller bunnen – er på det mørkeste) for å legge på svøm (mens han klamrer seg fast til halsen?) eller kanskje kommer han(B) til å snu og si at alt sammen var noe han(B) gjorde for å terge ham? eller for å sette han på en slags (manndoms) prøve? eller rett og slett sette ham fra seg og tvinge ham (med sin fysiske overmakt) gjennom naturmetoden (som en hund som instinktivt pga. oppdriften eller livsviljen tryller fram en primitiv flyte-metode) til å svømme?”

Ole Robert Sunde, *Kontrapunktisk* (1987)

Stor takk til min veileder Drude von der Fehr. Takk også til Nikolai, Kjell-Anders, Lars Tore, Tonje og andre som på forskjellig vis har hjulpet til.

Innhold

<i>Kapittel 1: Bladenes latter. Innledende lesning</i>	1
(1.1) Walter Benjamin og bladenes sorg	2
(1.2) Fra bladenes sorg til bladenes latter	4
(1.3) Det poetologiske	6
(1.4) Oversikt over masteroppgaven	7
<i>Kapittel 2: "Å trene opp følbarheten". Adorno, Deleuze og Guattari</i>	8
(2.1) Adorno: Mimesis som etisk og estetisk anliggende	8
(2.2) Deleuze & Guattari: Komposisjon som sanselig øvelse.....	11
(2.3) Naiv lesning	14
(2.4) Kritisk versus naiv lesning	16
(2.5) Naiv kritikk. Følbarhet som formidlingsanliggende.....	20
(2.6) Konklusjon, metodevalg	22
<i>Kapittel 3: Formidling av følbarhet</i>	24
(3.1) Semikolon	24
(3.2) Samtale	36
(3.3) Kontrapunktisk	46
(3.4) Bliven-dyr	56
(3.5) Å lytte til den stille susens bok	61
<i>Kapittel 4: Odyssevs og Kalypso</i>	67
(4.1) Kalypso i <i>Odysseen</i>	67
(4.2) Hukommelse og estetisk erkjennelse	69
(4.3) "Å trene opp følbarheten" som overskridende historieskrivning	71
(4.4) Kalypso-motivet i <i>Kalypso</i>	75
(4.5) Poseidon i <i>Kalypso</i> . En kritiker	80
(4.6) Sanselige gjentakelser. Intertekstualitet	84
(4.7) Om bladenes vekslende humør. Leseropplevelsen	91
(4.8) Leseren som protagonist	97
<i>Oppsummering</i>	101
<i>Litteratur</i>	103

(Alle sitat er gitt enten på nordiske språk, på engelsk eller på fransk.)

Kapittel 1: Bladenes latter. Innledende lesning

I denne masteroppgaven gjør jeg en lesning av Ole Robert Sundes *Kalypso* (2006). Til å begynne med gir jeg en kort beskrivelse av utgivelsen. Deretter leser jeg en scene fra boken, og bruker dette som inngang til min videre lesning og mine problemstillinger.

Kalypso er den syvende frittstående romanen i et selvbiografisk romanprosjekt som ble innledet i 1984 med *den lange teksten historie*.¹ Boken viderebringer og -utvikler flere formmessige og tematiske trekk fra det tidligere forfatterskapet. I likhet med Sundes øvrige romaner, så kan *Kalypso* fremstå som rimelig forvirrende og kaotisk, i hvert fall hvis ens målestokk er en konvensjonell realistisk roman. Å forsøke å ta seg frem i lesningen med tanke på å nå frem til et budskap, via en intrige, drevet frem av dramatiske personer og kausale årsakssammenhenger, det vanskeliggjøres.

Dette til tross, boken starter nærmest som en kriminalroman, og tilsynelatende innbyr til å bli ”oppklart”: Hovedpersonen, som har umiskjennelige likheter med forfatterens biografi, legger ut på en av sine daglige spaserturer på sporet av ”et forklaringens lys” (Sunde 2006: 5).² Med litt godvilje kan man også si at *Kalypso* er Sundes mest lettleste roman, i hvert fall hvis en sammenligner den 126 sider lange boken med hans tidligere bøker, for eksempel den øyensynlig mer formkomplekse *Naturligvis måtte hun ringe* (1992) på 390 sider. I denne sistnevnte må man jobbe hardt for å holde styr på ”den røde tråden” i handlingsgangen, hverdagsodysseen fra hovedpersonens soverom til arbeidsrom, slik Eivind Røssaak viser i sin hovedfagsoppgave.³ En slik forvanskning av ”handlingen” er enda mer ekstremt utført i *den lange teksten historie* (1984), hvor ”den røde tråden” er en person som ser på et bilde, og så legger det fra seg. *Kalypsos* odysse i Oslo, mellom Thereses gate på Bislett og Bogstadveien på Majorstua, er til sammenligning veldig mye lettere å følge. Og når det innledningsvis i boken fortelles at spaserturene er ment å skulle hjelpe ham, en forfatter, å fornye seg og skrive kortere setninger, så kunne en kanskje lures til å tro at Sunde, som i sitt tidligere forfatterskap

¹ *den lange teksten historie* ble utgitt uten sjangerbetegnelse, og kan både beskrives som et langt dikt, og, slik som i listene over tidligere utgivelser foran i hans senere bøker, som en ”kortroman”. *Kalypso* kommer også uten sjangerbetegnelse på kolofonsiden, men forfatteren selv har omtalt boken som en roman i flere intervju, samt at den benevnes som en roman i oversikten over tidligere utgivelser i den boken som kom etter *Kalypso*, *Jeg er et vilt begrep* (2007). *Kalypso* innehar også mange av de litterære kvalitetene man gjerne tilskriver andre sjangre, særlig lyrikken og essayet. I tillegg til sine romaner har Sunde per høst 2008 også gitt ut to diktsamlinger (hans to første utgivelser), to kortere prosasamlinger og fire essaysamlinger.

² Alle henvisninger til *Kalypso* i masteroppgaven føres heretter løpende i teksten slik: (*K* [sidetall]).

³ Røssaaks oppgave fra 1994 er den eneste hovedfags- eller masteroppgave før min som omhandler Ole Robert Sundes forfatterskap.

også er kjennetegnet ved få eller ingen punktum, endelig skal skrive mer anskuelig og etterrettelig.

Men *Kalypsos* form, med de digrederende bevegelsene som konsekvent truer med å avspore ”fortellingen”, ligner Sundes tidligere romaner. Og slik en med kjennskap til det øvrige forfatterskapet burde mistenke, så er hovedpersonen i *Kalypso* svært lite opptatt av å oppløse det store mysteriet. Istedenfor virker han mer interessert i å bedrive minutiøs beskrivelse av sin hverdagslige og ved første øyekast trivielle livsverden, samt å forfølge de tankesprang som denne aktiviteten avføder. Resultatet blir en leseropplevelse som ikke beveger seg imot orden og oppklaring, men speiler virkelighetserfaringens gjenstridighet.

Men hovedpersonens gjøren og laden er ikke dermed sagt å være bare håpløst retningsløs. Faktisk har han noen helt konkrete retningslinjer for hva han skal foreta seg under sine spaserturer. For det første skal han (1) *tenke på sin datter*: ”... på dine turer, så kan du [hovedpersonen, far] tenke på meg [datter], hvorfor, som om du skrev en bok om meg, eller tenkte på meg som noen i en bok”. Han skal også (2) *trene opp følbareheten*, som det heter et sted (K 21), ved å følge sitt eget

selvoppfunnete råd om å se etter ulike farger, se etter detaljer i forskjellige høyder og ved å se vekk lytte meg til verden og nå via mine kroppslige tentakler beføle, anelsesmessig, eller bare motta det som omgivelsene sendte til meg.
(K 104)

Denne undersøkende sansevarheten har på et punkt ført hovedpersonen ut på plenen i en park, hen til et kastanjetre. I undringen over treets liv og dets bladers sus spør han seg: ”Skulle ikke det få meg til å stille alle spørsmålene og for å få et svar la jeg øret mot stammen” (K 61f). Søkende legger han så begge hendene flatt inntil treet, river av bark med hendene, legger øret inntil og lytter til lydene som treet og dets blader produserer, akkompagnert av en trekkspillaktig grønn larve og en løvsanger: ”løvets ville kontrapunkt og fuger” (K 66). Og så: ”Det eneste jeg hørte var svak klapping fra noen få kastanjeløvblader, det kunne minne om en latter, en latter som var stigende fra sitt forsiktige utgangspunkt; det var vel planterikets eskalerende latter” (K 66).

Hva er det som skjer her?

(1.1) Walter Benjamin og bladenes sorg

Flere har beskrevet det man har kalt en erfaringskrise i det moderne. Ragnhild Reinton skriver om utviklingen av en slik sett ut i fra særlig Walter Benjamins skrifter i et essay i antologien *Litteratur og erfaring* (2001). Ifølge Benjamin kan moderniseringsprosessen sees på som en

utvikling hvor den menneskelige sivilisasjon mer og mer underlegger seg naturen ved hjelp av et stadig mer komplekst teknikkapparat. Det ukontrollerbare og gjenstridige element ved væren blir slik forsøkt avfortryllet, forstått og mestret, en utvikling som når nye høyder under den moderne kapitalismen. Benjamin beklager at språket også blir inkorporert i dette teknikkapparatet fordi det fører til at det blir redusert til å være redskap for kommunikasjon og meningsutveksling, for konsumet. Med Reintons ord:

Det "melankolske" språket ligner et tvers gjennom instrumentalisert språk, der ordene er redusert til utelukkende å være redskap for kommunikasjonen, og der mening og begrep har fått herredømme og fortrenger andre sider ved språket. Sanselighet, figurlighet og evnen til å danne bilder underlegges grammatikk og logikk, og språkets liv, og tilknytning til livet, svekkes.

(Reinton 2001: 57)

Med strukturalistisk vokabular kunne man si at man får en radikaliserings av tegnets arbitrærhet. Språket blir tautologisk da det kun bekrefter mennesket og dets system, istedenfor å forholde seg til sitt opphav: erfaringen og språkets historie. Den kapitalistiske samfunnsborger blir slik sitt eget fengsel, antroposentrisk og selvbekreftende.

For Benjamin er dette skjebnesvangert. Hans språksyn står i sentrum av hans filosofi: Språket er langt mer enn et instrumentelt kommunikasjonsmiddel, det er også det stedet hvor verden åpenbarer seg, hvor det åpenbarer sitt åndelige vesen, sin sannhetsgehalt. Når så ikke språket makter å formidle noen genuin erfaring så får man et dødt språk, en erfaringskrise. Erfaringer registreres og katalogiseres, men *oppleves* ikke.

Benjamins språketeori er særlig å finne i hans (avviste) doktoravhandling *Ursprung des deutschen Trauerspiels* fra 1925 (norsk oversettelse fra 1994: *Det tyske sørgespilletets opprinnelse*), men han er allerede langt på vei i det tidlige essayet "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" som ble skrevet i 1916 og gitt ut posthumt (dansk oversettelse som jeg kommer til å sitere fra: "Om sprog overhovedet og om menneskets sprog"). Her beskriver han syndefallet i gamle testamentet som overgangen fra et guddommelig adamittisk språk til et menneskeskapt representativt språk. Det første var grunnet i Guds opprinnelige navngiving: "I begynnelsen var ordet, og Ordet var hos Gud, og ordet var Gud" (Joh 1,1). Ord og ting var ett og samme natur; hver enkelt ting hadde et eget navn som uttrykte tingens iboende natur. Men når Adam og Eva, som til å begynne med hadde innsyn i denne naturen, spiste fra det forbutte treet, så ble ordet løsrevet fra tingen. Språket utviklet seg dermed vekk fra Guds sanne navn til de mange babelske navn. Slik oppstår nominalismen, en "filosofiske anskuelse som går ut på at våre allmenne begreper bare er forestillinger eller navn og ikke uttrykk for noen eksisterende virkelighet" ("nominalisme",

2000). Man får en språklig fraværsmetafysikk, en brutt relasjon mellom navn og ting, et uoverstigelig skille mellom mennesket og naturen. Det nå instrumentelle språket taler *om* og *over* virkeligheten, fremfor *med* og *i* den. Menneskets bestrebelse på å beherske naturen fører slik til en distansering av den, og man blir henvist til egne begrepers vilkårlighet og tautologi – som vi har sett øker med modernitetens forringing av språket. Naturen blir ikke tiltalt og bringes ikke lenger i tale, og derfor er den redusert til å sørge over dette i sin egen stillhet. Som Benjamin berømt skrev i essayet sitt, så er ikke dette en sorg som naturen evner å kommunisere til oss. Vi kan bare så vidt ane den i plantenes rasling og sus: ”Klagen er [...] sprogets mindst differentierede, afmægtige udtryk, den indeholder næsten kun det sanselige åndepust; og hvor det end kun er planter, som bruser, klinger altid en klage med” (Benjamin 1989: 50).⁴

Hva da med *Kalypsos* utgave, ”planterikets eskalerende latter”?

(1.2) Fra bladenes sorg til bladenes latter

Referansen til Walter Benjamin i *Kalypso* er ikke så søkt som den kanskje kan virke ved første øyekast. Benjamin er den Sunde refererer aller hyppigst til i sine essays, åpent og skjult. Sundes skjønnlitterære forfatterskap er også tydelig inspirert av Benjamin, for eksempel kan særlig kortprosasamlingene *All verdens småting* (1996) og *Løsøre* (2003) sees på som oppfølging av Benjamins ønske om å redde det partikulære.⁵ Av den grunn vil Benjamin også tidvis dukke opp i fortsettelsen av denne masteroppgaven. At den her nevnte referansen er tilsiktet blir enda mer sannsynlig når på neste side i boken, i en beskrivelse av solens varme, Sør-Italia og Johann Wolfgang von Goethe blir nevnt – og så igjen noen sidere senere (se *K* 67, 72). I essayet ”Jeg blar i en ordbok” har Sunde skrevet om et notat av Goethe hentet fra en reiseskildring av denne fra hans besøk i Italia i 1786/87.⁶ Ved synet av de sydditalienske omgivelsene skriver Goethe at ”nå først er Odyssevs blitt et levende ord for meg” (sitert fra

⁴ Benjamins interesse for middelalderske språkteorier på begynnelsen av 1900-tallet kom forut for det som i andre halvdel av århundret kan betegnes som en renessanse for forskning på fallet i språket innenfor moderne litteraturvitenskap. Se for eksempel *The Tempter's Voice: Language and the Fall in Medieval Literature* (1993) av Eric Jager, og *Language and the Declining World in Chaucer, Dante, and Jean de Meun* (2007) av John M. Fyler.

⁵ Se gjerne Ingrid Nielsens artikkel ”Hvor var jeg da, hypnagogisk, kanskje med ryggen til” i *Au petit garage [A]*. Nielsen tar for seg *Løsøre* med utgangspunkt i Theodor Adorno, en annen av Sundes hyppige referanser, og en kollega av Walter Benjamin, som også talte for å vende oss mot det partikulære, de lett oversette småtingene i hverdagen.

⁶ Beskrivelsen av Goethe i *Kalypso*, ”henslengt på en benk, med den omfangsrrike hatten” (*K* 72), og landskapet rundt, alluderer sannsynligvis til J. H. W. Tischbeins portrett av Goethe, malt under besøket i Italia i klassiske omgivelser.

Essayet om Goethes reisedagbok er å finne i Sundes essaysamling *Der hvor vi er lykkelige* (2000). Essayene i boken er ledsaget av etterskriv, og diskusjonene omkring Goethe fortsetter i flere av disse.

Sunde 2000: 88) – som om han endelig hadde forstått et sant, guddommelig navn. Han blir så overveldet av inntrykket fra omgivelsene at han i et begeistringens øyeblikk gir inntrykk av å føle at naturen og språket er blitt gjenforent. På denne måten blir Goethe – som med *Faust* kan sies å ha skrevet Vestens humanistiske manifest, hvor det kunnskapstørstige menneskets guddommelig verdi slås fast – en lei representant for den opplyste antroposentriske leseren av verden (merk hans ”for meg”) som vil ”ned til gjenferdene, og med en fakkel, forstandig og lysende” (Sunde 2000: 103), for å skape orden og herredømme på bekostning av bladenes humør.

Men om Sunde til en viss grad gjør seg kostelig på Goethes vegne, har han kanskje også fattet interesse for de tankene denne gjør seg om diktning i reiseskildringen fra Italia. Goethes bok kan faktisk ses på som en forgjenger for den vandrende forfatteren i *Kalypso*. Et sted i sin reiseberetning skriver Goethe om de klassiske, antikke forfatterne at de

... fremstilte *eksistensen*, vi [Goethes og hans samtidige] vanligvis *effekten*; *de* skildret det fryktelige, *vi* skildret på en fryktelig måte; *de* det behagelige, *vi* på en behagelig måte, og så videre. Derav kommer alt det overdrevne, alt det manierte, all den falske gratien, all svulsten. For når man arbeider med effekten og på effekten, så tror man ikke den kan gjøres følbare i tilstrekkelig grad.

(Sitert etter Sunde 2000: 87)

Dette kan sees på som diskusjoner omkring representasjonens grunnproblem: å utsi sitt objekt, som det tross alle presiserende forsøk aldri klarer helt, og derfor ”den notoriske utilstrekkeligheten” (Sunde 2000: 103). Men som Goethe kan man bli overveldet av ”følbareheten” av et språkuttrykk. Dette er ikke følbareheten av selve objektet (Odyssevs, Sør-Italia, bladene i et kastanjetre osv.), som en slags berøring av en essens. Istedenfor å være en slik sjelsbro mellom subjekt og objekt, så kan det ses på som en opplevelse av merverdi utover den meningsbærende omsettbare verdien i et dødt melankolsk språk, en sansemessig oppvåkning til en ustyrlighet.

Her er jeg kommet frem til det jeg regner som et hovedtema i *Kalypso*, og som denne masteroppgaven vil være en videre undersøkelse av: Hovedpersonen lytter, ser etter farger og detaljer, berører osv. for å undersøke muligheten til å ”trene opp følbareheten”: ”Ville det trene opp mitt syn til å bli skarpere eller trene opp det auditive ved å lytte etter; hva med det å kjenne etter – hva skulle jeg gjøre for å trene opp følbareheten” (K 21). Følgelig vil jeg lese boken som et forsøk på å trene opp og formidle en slik følbarehet.

(1.3) Det poetologiske

Det ultimater følbare kan en kanskje si er musikk. Å si at noen skriver som musikk er en klisjé, men *Kalypso* flørter med det: Johann Sebastian Bach, fugenes mester, brukes som et blant mange ledemotiv i en slags fugal litteraturform hvor de forskjellige stemmene forholder seg kontrapunktisk til hverandre. Komposisjonsteknikken er typisk for Sundes bøker, som tidligere har skrevet en roman nettopp med tittelen *Kontrapunktisk* (1987). På innsiden av smussomslaget til en annen roman, *Den sovende stemmen* (1999), beskrives teknikken: ”Et flettverk av historier, sanne og usanne, vikler seg ut og inn av hverandre, avbrytes og hentes opp igjen, lik ledemotiver i en fuge.”⁷

Og en kan dra lesningen av passasjen med kastanjetreet enda lenger: Å bladspille – eventuelt bladsynge – betyr, innen musikkklære, å spille etter bladet, det vil se etter notene, *prima vista*, uten å ha lest dem på forhånd. Ifølge hovedpersonen har han utmerket gehør, som det heter i avsnittet like før bladenes latter: ”Hadde ikke jeg en svært god hørsel, en usedvanlig god hørsel, attpåtil med mitt totale gehør kunne jeg vel høre det som kunne bli hørt” (K 66). Konsulterer en et musikkleksikon kan en for eksempel lese at: ”Gehør [...] kalles [...] evnen til med det blotte øre å kunne oppfatte korrekt en bestemt musikalsk struktur [...] og så å kunne fremlegge dette konkret.” Og gehør er, som med følbareheten, en treningssak: ”... gehør er i høyeste grad avhengig av trening og av fortrolighet med en viss type musikk” (”gehør”, 1979). Kanskje scenen med bladenes latter fra *Kalypso* hentyder til en slags litterær bladspilling? Det skrives etter virkelighetens (bladenes) noter, det noteres fra virkelighetens musikk? Selvsagt kan ikke boken notere hele verdens symfoni. Men som et forsøk på å spille/skrive med virkelighetens følbare musikk? ”... Den gamle parykken [Bach], hva ville ikke han ha fått ut av det; løvets ville kontrapunkt og fuger” (K 66).

Om det er noe lignende bladspilling som det drives med, så gjøres det altså ifølge boken på en måte slik at bladene ler, istedenfor å lamentere; de blir ikke forsøkt subsumert, men deres eksistens vies den etterlengtede oppmerksomhet. De feires i skriften, og på en slik måte at de blir lystige igjen.

Ja vel. ”Sofomani ville min kone ha sagt,” heter det umiddelbart etter ”planterikets eskalerende latter” (K 66). Sofomani er en psykiatrisk betegnelse for det å ha ”overdrevne tanker om egen storhet” (”sofomani”, 1998). Hovedpersonen kone ler av hans påståtte gode gehør, og han innrømmer å være jålete og kokket (K 6, 44). Å *bladskrive* er også en langt mindre flatterende allusjon enn å bladspille: Termen brukes gjerne om journalister, og for en forfatter vil den være nedsettende (”bladskriver”, 1983).

⁷ Mer om dette i kapittel 3 under overskriften ”Kontrapunktisk”.

Slik humor, ironi, og selvkritikk er typisk for *Kalypso*. Hovedpersonen går ikke bare rundt og lukter på blomster; han reflekterer også omkring sitt estetiske prosjekt og sin skrivning. (Ordet ”estetikk” stammer fra det greske ordet ”aisthesis” som betyr ”sansning, følelse”.) Opptreningen og formidlingen av følbarehet, den konstante kampen med uttrykket, tas for seg med tvil og kritisk refleksjon. *Kalypsos* hovedperson er kanskje praktiker mer enn han er teoretiker, men boken kan altså også leses som en undersøkelse og diskusjon omkring følbareheten. Oppgavens diskusjon omkring følbareheten vil derfor forsøke å gå i dialog med bokens egne poetologiske refleksjoner.⁸

Hovedpersonens møte med omgivelsene speiler leserens møte med boken. Hovedpersonen ”leser” bladene på et vanlig tre; jeg leser om bladene i en vanlig bok, om et vanlig tre, en vanlig park, et vanlig fortau. Begge strever med noe som i utgangspunktet fremstår som naturlig ugjennomtrengelig, som vanemessig sett og dermed nøytralisert. Utfordringen blir å lese på ny og forsøke å finne det levende og uvanlige i det som fremstår som så hverdagslig. Slik sett handler min lesning av *Kalypso* om det å lese, om hva en aktiv leser gjør i møte med en utfordrende litteratur.

(1.4) Oversikt over masteroppgaven

Kapittel 2 er en teoretisk diskusjon omkring hva hovedperson i *Kalypso* sitt forsøk på å trene opp følbareheten innebærer. Jeg belyser noen estetiske grunnproblematikker slik de fremstår hos tre nyere filosofer. Fra dette kommer jeg frem til en leserstrategi som jeg anvender i oppgavens kapittel 3. De fem delkapitlene der leses best som essay omkring noen av *Kalypsos* stilistiske kjennetegn og tema. Jeg nærleser, min optikk er en frivillig nærsynthet som forsøker å ikke fortape seg helt. I kapittel 4 beveger jeg meg mer ut på makronivå igjen. Dette kapittelet kan gjerne leses komplementært til kapittel 2. Der var et hovedproblem hvordan man skulle beskrive aktiviteten til den estetiske aktøren uten å redusere og låse denne fast. Ved å lese *Kalypso* opp mot Homers *Odysseen* tegner jeg opp et bilde for den estetiske praksisen, for opptreningen av følbareheten. En oppsummering kommer helt til slutt.

⁸ Sundes *Kalypso* er utgivelse nummer seks i forlaget H Press’ ”serie imperativ hvorfor skrive hva hvordan”, en slags poetologiserie hvor alle bidragsyterne så langt har skrevet mer eller mindre skjønnlitterære tekster.

Kapittel 2: "Å trene opp følbareheten". Adorno, Deleuze og Guattari

I dette kapitlet vil jeg ta for meg tre filosofer som i sine forfatterskap tematiserer kunst som et følbart fenomen: Theodor W. Adorno, Gilles Deleuze og Félix Guattari – de to siste skrev ofte i tospann. Den korte gjennomgangen av deres respektive estetiske teorier vil gi innsikt i hva som ligger i *Kalypsos* hovedpersoners forsøk på "å trene opp følbareheten", hvilke utfordringer man støter på, og hva dette kan bety for leseren. Jeg diskuterer det kroppslig sensoriske i møte med naturen, tilværelsen, men konsentrerer meg hovedsakelig om følbarehet i sammenheng med lesning av litteratur. Adorno, den tidligste av de teoretikerne jeg presenterer, ønsker en oppvurdering av den estetiske erkjennelsesformen i det moderne. Jeg ser særlig på hans begrep om mimesis. Deleuze & Guattari, på sin side, vil bort fra den dialektikken som for Adorno er så grunnleggende. De ser denne dialektikkens vedholdelse som et hinder for reelle sanseopplevelser. Jeg kontrasterer de teoretiske alternativene og måten de tenker rundt noen estetiske grunnproblemer, og mener at de tross ulikheter kan sies å henlede mot en mulig estetisk lesepraksis som jeg vil ta med meg videre i masteroppgaven.

(2.1) Adorno: Mimesis som etisk og estetisk anliggende

I likhet med Walter Benjamin (se forrige kapittel) beklager Adorno at språket i det moderne blir et forflatet kommunikasjonsmiddel, et fornuftig mestringsapparat, som fører til radikaliseret nominalisme og en erfaringskrise. Den kommunikative aksens i språket utkonkurrerer den ekspressive. Slik mister man øyesynet med det som ikke umiddelbart passer inn i ens egen horisont, med det som Adorno kaller det *Andre*. Han kritiserer særlig den tyske transcendentalfilosofiens stormestere – Kant og Hegel – for å ha sveket dette Andre ved å fokusere for mye på subjektets rasjonaliserende evne som en vei til erkjennelse.

Det bør med en gang sies at Hegel riktignok *har* et begrep om et slags Andre, en negativitet, i det han kaller *ikke-identitet* (eller "Nichtidentität" på tysk). Adorno bruker faktisk selv dette ordet som synonymt med "det Andre" – tross sin kritikk av Hegel adopterer han mange av hans begreper, om enn ofte med sin egen betoning. Hegel betegner subjektets sfære som *indre*, og dets ikke-identitets sfære som *ytre*. Til sammen utgjør disse ytterpunktene det erkjennelsesmessige dreiehjulet, en kontinuerlig vekselvirkning mellom motsetninger. Men det er et viktig poeng hos Hegel at *ytre forhold egentlig er indre*. I forordet

til den norske oversettelsen av Hegels hovedverk, *Åndens fenomenologi* (1807), skriver Dag Østerberg at subjektet

ytter seg eller uttrykker seg. Det ytre er således noe ytret, et uttrykk for noe indre [...] Det utvendige viser seg å være følgen av en utvendiggjøring eller eksternalisering. Eller omvendt: Bevisstheten tilegner seg, gjør til sitt eget, internaliserer det ytre, og forvandler dermed den ytre relasjonen til en indre.
(Østerberg 1999: 13)

Slik blir skillet mellom subjekt og objekt til sist opphevet og overskredet i erkjennelsesakten når man når det Hegel kaller *den absolutte viten*. Dette er oppdagelsen av en grunnleggende identitet, en ånd som er både menneskelig og guddommelig, ”identiteten av det identiske og ikke-identiske” (Hegel sitert etter Østerberg 1999: 14). En erkjennelsesfilosofi som handlet om bevissthetens forhold til ytre objekter handlet altså egentlig, i følge Hegel, om selvbevissthet.

Det er verdt å merke at det er en resiprositet i Hegels filosofi på dette punktet: Den absolutte viten er både det ikke-identiskes endelige internalisering, og det subjektives endelige *eksternalisering*. Og før man når en absolutt tilstand er det mye strid og sorg og kvaler man må gjennom. Men problemet blir likevel, ifølge Adorno, at det ikke-identiske hos Hegel alltid er maktesløst ovenfor det identiske; det blir konstant internalisert og underlagt i erkjennelsesakten på en måte som gir subjektet en illusjon av å arrogant kunne mestre sin tilværelse. Kants forestilling om subjektet beror på en liknende feiltagelse: Det tilpasser seg erfaringsobjektet til sine a priori kategorier, og har slik alltid forrang ovenfor objektet ved at det projiserer seg selv på det. Hegel mislykkes altså, skal vi tro Adorno, fordi han ”postulerte en meta-estetisk identitet mellom subjekt og objekt i helheten” (Adorno 1998: 608). Det klassiske skrekkeeksemplet her er Hegels hybris: Han skal selv ha ment å ha nådd den absolutte viten.⁹

Men til tross for sine innvendinger så vil ikke Adorno forkaste dialektikken. Men for å unngå den affirmative dialektikken og identitetstenkningen som blir transcendentalfilosofiens problem vil han ha en *negativ* dialektikk hvor det Andre ikke kan assimileres innenfor subjektets ”positive” sfære, men forblir nettopp det Andre, bastant ikke-identisk, alltid drivkraft for videre refleksjon og kritikk av det identiske: *objektets forrang*.

For nå å innsirkle Adornos *kunstfilosofi*, slik den fikk sitt uttrykk i hans ufullendte hovedverk *Estetisk teori* (tysk original 1970 – jeg siterer fra den norske oversettelsen videre i dette kapittelet): Kunsten blir, ifølge Adorno, et sted hvor det Andre fortsatt kan komme til

⁹ Man kunne, slik Dag Østerberg gjør i det nevnte forordet (Østerberg 1999: 14), kalle Hegels filosofi for en *identitetsfilosofi*, til forskjell fra Adornos *differensfilosofi*.

uttrykk. Dette presterer kunstverkene ved å fremvise gåtefullhet. Ved å være stumme blir kunstverkene som retoriske spørsmål uten fornuftige svar. Slik gir kunsten objektet forrang fremfor det fremadskridende erkjennende subjektet. Viktig her er at det Andre ikke ligger fordekt iboende i kunstverket som en sannhetsverdi en kan avsløre og hente ut om en er dyktig nok. Dette ville bare ført en tilbake til en affirmativ dialektikk. Isteden viser kunstverket kun *til* det ukjente, ikke som begripelig representasjon av dette, men som sanselig *gest*, som en hentydning. Estetisk erkjennelse er altså en form for ikke-forståelse, ikke-internalisering, et subjekts anelsesmessige erfaring av det Andres manifestasjon som objekt: ”estetisk erfaring som objektiv forståelse” (Adorno 1998: 593). Det Andre forblir det Andre, men er samtidig antydningssvis paradoksalt present i kunsterfaringen som det Adorno kaller *tilsynekomst*, eller som *skinn*.

Dette kan virke gåtefullt. Hvordan utarter egentlig denne merverdien av det Andre seg i erfaringen, hvordan føles den metafysiske erfaringen? Som Espen Hammer påpeker i sin bok om Adorno så nærmer vi oss her ”den spekulative nerven i Adornos prosjekt” (Hammer 2002: 95). Visst står subjektet i et kausal-logisk forhold til sine omgivelser. Men det står også i et *somatisk* forhold, via den kroppslige mottakeligheten. Her har objektet, det ikke-identiske som sanses, forrang fremfor det rasjonaliserende subjektet. Som Hammer skriver er det somatiske

ment å skulle innkretse en fysisk dimensjon ved erfaringen som ikke lar seg redusere til naturvitenskapens kausale prosesser, men som heller ikke kan assimileres uten videre til de begrepsbestemte forestillinger vi har om våre omgivelser.

Via det somatiske – eller den kroppslige påvirkningen – åpner subjektet seg for objektets kvalitative særegenheter: tulipanens lette duft, dens fargerike kronblader osv. For Adorno er det som om all mening til syvende og sist avhenger av vår respekt og mottagelighet for de mest skjøre av alle gjenstander. Men sannhet av dette slaget – sannhet man kan ”gå inn i”, sannhet som oppfyller og forsoner, ikke som korrekthet eller korrespondanse, men som genuin *erfaring* – forutsetter at subjektet lar seg ”tiltale”. (Hammer 2002: 96).

I dette kan vi øyne Adornos forsøk på å revitalisere den moderne estetikken. I *Kritikk av dømmekraften* (1790) definerte Kant estetisk erfaring som en unik sansemessig erkjennelsesform ved siden av den logiske fornuft og den praktiske etikk. Etter Kant berømmet Hegel kunsten og den estetiske erkjennelsen, men han beklaget at denne i moderne tid, som del av en naturlig utvikling, kom i skyggen av den filosofiske, rasjonelle erkjennelsen. Berømt spådde han derfor kunstens endelikt i forlengelsen av en slik utvikling. Nettopp dette er det Adorno adresserer i sin *Estetisk teori*: Han vil bringe estetikken tilbake til kunstfilosofien.

Det virker åpenbart at *Kalypsos* hovedpersons bestrebelse på ”å trene opp følbareheten” ligger nær Adornos tanker om det estetiske. Hovedpersonen harselerer med tanken om ”forklaringens lys” og vil heller forsøke å la seg tiltale av omgivelsene ved ”å se etter ulike farger, se etter detaljer i forskjellige høyder og ved å se vekk lytte meg til verden og nå via mine kroppslige tentakler beføle, anelsesmessig, eller bare motta det som omgivelsene sendte til meg” (K 104). I tillegg til å la seg tiltale av naturen skriver han også en bok om opplevelsen. En slik kommunikasjon med omgivelsene vil være noe å la det Adorno mener med å forholde seg *mimetisk*. I hans tapning betyr ikke dette å representere, å lage en presis kopi av originalen, men heller å forholde seg ekspressiv på en prosessuell og ikke-uttømmende måte idet man føyer erfaringsobjektets bevegelse for å ta del i et utvidet erfaringsfelt.¹⁰

Hva så med de som ikke står i parken og lytter til trærne, men som leser *boken Kalypso*? På samme måte som hovedpersonen i boken forholder seg mimetisk, via sanseapparatet, til sine omgivelser, på samme måte kunne man tenke seg at man kan forholde seg mimetisk i *lesningen* av boken. Det vil si: ikke lese like mye for å forstå og gjøre seg til herre over boken med en overgripende fortolkning, og danne seg et bilde av den, men heller forsøke å føye seg etter skriftens bevegelser, føle seg frem, og ta del i det erfaringsfeltet som skriften åpner. Lesning som en opptrening av følbareheten hvor, om heldig, dyktig og tålmodig, en kunne ane bladenes latter? I en slik støpning blir Adornos formaning om å forholde seg mimetisk både et etisk og estetisk anliggende som *Kalypsos* forsøk på ”å trene opp følbareheten” gjør til pragmatisk metode.

Ved å nå vende meg mot Gilles Deleuze og Félix Guattari ønsker jeg å presentere en annerledes måte å tenke rundt det estetiske. Jeg begynner ved å gi en skisse av deres kunstfilosofi slik den fremstår i den siste boken de skrev sammen, godt og vel tjue år etter Adornos *Estetisk teori*.

(2.2) Deleuze & Guattari: Komposisjon som sanselig øvelse

Et stykke ut i *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) kommer forfatterne med et forslag til hva kunstens funksjon er, hva den gjør: ”L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve.” Hva er dette, det som kunst er og som det bevarer? ”Ce qui se conserve, la chose

¹⁰ Adornos begrep om mimesis er særlig inspirert av Walter Benjamin. Når Espen Hammer i passasjene etter den om det somatiske som ble sitert ovenfor går videre inn i diskusjonen av Adornos tanker om mimesis, så ender han snart opp i Benjamins språksyn og nettopp det essayet av denne som ble diskutert i introduksjonskapittelet av denne masteroppgaven. Det var disse bemerkningene i Hammers bok som satte meg på sporet av scenen med bladens latter i *Kalypso*, som jeg skrev om i kapittel 1.

ou l'œuvre d'art, est *un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects*" (Deleuze/Guattari 2005: 154). Er dette en definisjon av kunst, at den er sanselighet? Nei, skal vi tror noe de skriver senere: "Composition, composition, c'est la seule définition de l'art" (Deleuze/Guattari 2005: 181) For Deleuze & Guattari er kunst først og fremst et spørsmål om *komposisjon som estetisk praksis*.¹¹

I *Qu'est-ce que la philosophie?* tar de for seg kunst som en motsats til vitenskap. Imens vitenskaplig aktivitet søker å kontrollere det ubestemte og *territorialisere*, skape doxa, gjenoppretter kunsterfaringen det ubestemte, den *detrterritorialiserer*. En slik tilgang til det infinitte oppnår kunstverkene paradoksalt nok i kraft av å være finitte konstruksjoner, monumenter – eller, som i forfatterens eget eksempel: hus. De skriver: "Les cadres et leurs jonctions [de la maison] tiennent les composés de sensations..." (Deleuze/Guattari 2005: 177). Når man så som leser trer inn i og oppholder seg i husene, entrer man *det estetiske komposisjonsplanet*. Dette er nettopp kunstens plan, til forskjell fra filosofiens og vitenskapens plan, men som sammen med disse utgjør det Deleuze & Guattari kaller *immanensplanet*. Ved å ta del i husets komposisjon opplever man det som kunsten ifølge forfatterne både bevarer og er, "un bloc de sensations". Man deltar i "une sorte de *décadragé* suivant des lignes de fuite, qui ne passe par le territoire que pour l'ouvrir sur l'univers, qui va de la maison-territoire à la ville-cosmos..." (Deleuze/Guattari 2005: 177). Slik, ved at man i lesningen deltar i komposisjonen og realiserer det som det finitte kunstverket potensielt er, blir komposisjonen av huset en detrterritorialisering, en tilgang til det infinitte, en uendelig transformativ prosess. Viktig i denne sammenhengen er at det sanselige realiseres i lesningen; det kommer ikke forut for komposisjonsplanet, men *med det*, i samspill med verkets retoriske utløsningsstrategier. Det er altså ikke snakk om noen dikotomi mellom formen i verket og effekten i lesningen. Disse er ett og det samme i komposisjonsakten.

Ifølge Deleuze & Guattari befinner både skaperen av et kunstverk seg, og den som leser dette kunstverket, på komposisjonsplanet. Men man trenger likevel ikke likestille disse helt: I skriveakten forholder forfatteren seg i tillegg på et *teknisk plan*, i den forstand at hun eller han former noe unikt og materielt, noe finitt, men at dette tekniske planet i komposisjonsakten "*monte dans le plan de composition esthétique*" (Deleuze/Guattari 2005: 183), som altså også leseren deltar på. Både å skrive og å lese blir slik et arbeid med sansninger på det estetiske komposisjonsplanet: "Tout se joue (y compris la technique) entre

¹¹ "Composition, composition, c'est la **seule** définition" – xxXx, xxXx, xxXxxXx – "xxxx", "de l'art", det siste er antiklimatisk ubetont, som om det definisjonen er av er noe sekundært til selve defineringen, komposisjonen – akkurat slik som det heter i den påfølgende setningen: "La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art."

les composés de sensations et le plan de composition esthétique” (Deleuze/Guattari 2005: 185).¹²

Disse tankene kommer til uttrykk i Deleuzes essay (denne gangen uten Guattari) ”L’épuise”, om Samuel Becketts hørespill. Der beskrives forfatteren som en som ser og hører – ”L’écrivain comme voyant et entendant” (Deleuze 1993: 16).¹³ Becketts utmattede karakterer (om en da kunne kalle hans litterære figurer for noe slikt) beskjeftiger seg hele tiden tross alt med å vente og å lytte. Deleuze setter dette i sammenheng med et utsagn fra forfatteren selv: ”Beckett parlait de ’forer des trous’ dans le langage pour voir ou entendre ’ce qui est tapi derrière’” (Deleuze 1993: 9). Språk kan her anses for å være det identitetskonstituerende og -konserverende lingvistiske systemet som territorialiserer, mens det som lurar på utsiden er deterritorialisierende tilblivelser, sanseligheter, sensasjoner, ”Visions et Auditions” (Deleuze 1993: 16).

Når Deleuze beskriver Becketts språklige gruvearbeidere, da blir det naturlig å sammenligne dette med Deleuze og Guattaris tanke om ”littérature mineure” (en gruvearbeider på fransk er ”un mineur”), eller ”écriture minoritaire”.¹⁴ Dette innebærer en underminering av den rådende språkformen, ”normalspråket”; en radbrekning av majoritetens vante formspråk. Dette kan være både bevisst og ubevisst; som et strategisk *motspråk*, eller bare en faktisk minoritets språk – eller en blanding. Ved å trosse forventningene, ved å si *noe* uten å si noe som har tydelig referensialitet innenfor det vante tegnsystemet, avskjærer man det signifikative språket og åpner opp et vakuum mellom vante tegn og uvant virkelighet. I neste omgang blir tegnene virkelig uvante, og man får det Deleuze i *Critique et clinique* kaller et fremmedspråk, etter Marcel Prousts utsagn (som utgjør Deleuzes boks epigraf): ”Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère” (Deleuze 1993: 7). I forvirringen som oppstår der språket kommer til kort skapes det rom for ny erkjennelse. Da gjelder det å lytte for å borre, slik som i siste setningen av Becketts korttekst ”Still”: ”Leave it so all quite still or try listening to the sounds all quite still head in hand listening for a sound” (Beckett 1995:

¹² I essayet ”Boksidens blikk” fra *Der hvor vi er lykkelige* (2000) diskuterer Sunde dette forunderlige aspektet ved Deleuze & Guattaris filosofi, via Carsten Madsens *Om læsning* (1995). Med Sunde kunne man si at forfatteren og leseren forutsetter hverandres identitet, men at aktiviteten på komposisjonsplanet tukter denne forutsetningen, og visker ut de forskjellige identitetene: ”... la oss gjøre en avtale, jeg slipper deg, hvis du gjør det samme” (Sunde 2000: 167).

¹³ Deleuzes essay ble opprinnelig trykt sammen med Becketts *Quad* (1992). Senere ble det tatt med i den engelske utgaven av Deleuzes *Critique et clinique* (1993). Selv om essayet ikke finnes i den opprinnelige franske utgaven, fra 1993, så er tanker fra det sentrale i denne boken, særlig i forordet og i det første kapittelet, ”La littérature et la vie”. Jeg siterer derfra.

¹⁴ ”Écriture minoritaire” og ”littérature mineure” er hovedtema Deleuze & Guattaris bok om Franz Kafka, *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), men er også sentralt i forfatterens litteratursyn overhodet, og går igjen i resten av deres forfatterskap.

242). Eller i Ole Robert Sundes *Kalypso*: "... hvis jeg lyttet med all min oppmerksomhet, hva ville jeg ikke da få høre; jeg bøyde hodet og gikk nærmest inn i øregangene" (K 23).

Når Deleuze anvender ordet "écrivain" mener han som oftest forfattere/kunstnere. Men som jeg allerede har kommet inn på så er størrelsene "forfatter" og "leser" i oppløsning i komposisjonsakten. Sitatet fra *Kalypso* ovenfor kan illustrere dette: Idet jeg-personen konsentrerer seg om å lytte så forsvinner han "nærmest inn i øregangene", han blir så å si til på ny som noe kommende i lyttingen. Dette kan også være beskrivende for leserens aktivitet, hvis man tenker denne som en opptrening av følbareheten. Leseren kan sees på som en som ser og hører og slik borrar hull i sin kjente virkelighet i det som blir en vedvarende komposisjon av en ny virkelighet.

I sin masteroppgave, *Ei undersøkning av skriveomgrepet* (2006), diskuterer Bjarte Samuelsen dette. Han tar for seg begrep om "skriveren" i forlengelsen av Lars Sætres, Jon Fosses og Erlings Aadlands utredninger. Samuelsen orienterer seg særlig ut ifra Gilles Deleuze, og ender opp med å oppheve alle skillene i narratologiens rollebesetning: "Mitt skriveomgrep finst aldri, men blir heile tida til i eit samspel mellom forfattern sin kompetanse, karakterane (forteljarane) og forma. Det heile skjer i ein tilblivingsprosess kor skrivaren blir aktivisert medan lesaren les og forfattern skriv" (Samuelsen 2006: 101).

(2.3) Naiv lesning

Så langt har jeg holdt Deleuze (& Guattari) og Adorno separert; nå vil jeg begynne å sammenligne dem. Først vil jeg fokusere på noe de har til felles: De antyder at den estetiske evnen krever en viss naivitet.

I essayet "Ce que les enfants disent" fra Deleuzes *Critique et clinique* diskuteres en spesifikk barnlig persipering av omgivelsene. Fordi små barn er ute av stand til å skjelne mellom seg selv og omverden så har de en tendens til å *snakke etter* sine omgivelser: "L'enfant ne cesse de dire ce qu'il fait ou tente de faire: explore des milieux, par trajets dynamiques, et en dresser la carte. Les cartes de trajets sont essentielles à l'activité psychique" (Deleuze 1993: 81). De lever seg inn i det Deleuze kaller persepter og affekter: "Le petit Hans [Deleuze skriver her i dialog med en case-studie av Freud] définit un cheval en dressant une liste d'affects, actifs et passifs: avoir un grand fait-pipi, traîner de lourdes charges, avoir des œillères, mordre, tomber, être fouetté, faire du charivari avec ses jambes" (Deleuze 1993: 84). Begrepene "affekt" og "persept" er utviklet tidligere i Deleuzes (og Guattaris) forfatterskap, og er særlig sentrale i *Qu'est-ce que la philosophie?*. De er utledet fra

ordene ”persepsjoner” og ”affeksjoner”, men er til forskjell fra disse ikke bundet til *én* historisk erfaringsinstans/subjekt, men eksisterer som *mulige* erfaringer, latent i språklige uttrykk. Når en forfatter beskriver noe som hun eller han har opplevd før nedskrivningen, snakker han eller hun som et barn *etter* sin erfaring. Når vi så leser det forfatteren har skrevet så opplever vi ikke forfatterens spesifikke minnebilde, men vi så å si *snakker og føler etter* i det erfaringsrommet som forfatterens skrift muliggjør. I skriveakten, ved at man former et retorisk materiale, fungerer man slik som en *formidler av følbarehet*.

I nær tilknytning til dette beskriver Walter Benjamin barns onomatopoetisk evne i møte med sine omgivelser. Igjen fra Espen Hammers bok om Adorno:

Ifølge Benjamin kan opprinnelsen til den mimetiske evnen spores tilbake til barnets onomatopoetiske etterligning av for eksempel lyder i omgivelsene. For barnet er ikke fuglesangen løsrevet fra objektet som frittstående tegn, men fuglesangen lar, via den etterlignende tilnærmelsen, fuglen komme til uttrykk *før* noe begrep har plassert fuglen innenfor den allmenne kategorien ”fugl”. Den mimetiske evnen viser seg altså først og fremst som mottagelighet eller berørbarhet, gjennom evnen til å la *dette* objektet – *dette* treet, *dette* ansiktsuttrykket – kort sagt objektet i all dets umiddelbare eksistensform – bevege en selv. (Hammer 2002: 97)

Adorno gir sitt tilslag: ”Genetisk kunne den estetiske måte å forholde seg på ha bruk for barndommens fortrolighet med det naturskjønne...” (Adorno 1998: 128).¹⁵ Den ”estetiske måte å forholde seg på” er her mimetisk adferd, og som Adorno bemerker: ”Kunsten er tilfluktstedet for den mimetiske adferd” (Adorno 1998: 101).

En slik barnlig holdning til omgivelsene kan også spores i *Kalypso*. ”... naiv forskning, er ikke all forskning det[?]” (K 11) spør hovedpersonen seg, og fryder seg over å minnes sin datters diverse og til tider voldsomme eksperimenter og utforskninger av seg selv og omverdenen. For eksempel den gangen hun trykket en perle inn i øret for å prøve ut hvor dypt den ville komme og hvor vondt det ville føles før medisinsk hjelp ville bli tilkalt; eller den gangen hun satt fast en del fra et dørhåndtak på fingeren; eller den gangen hun piercet seg selv i øret på ti steder, osv. Han minnes også seg selv som barn:

... jeg pleide å sitte under kjøkkenbordet [...] hva var det jeg gjorde under bordet om ikke det eneste jeg gjorde gjennom hele barndommen; jeg lekte, og det var ikke fritt for at mange ville si at det var det jeg ennå gjorde og hadde gjort siden og det var det eneste jeg noen gang ville greie å gjøre; med nesen fordypet i mitt univers – detaljenes overflod. (K 111)

Riktignok spør han seg selv, og svarer, i passasjen like før han begynner å tenke på sin datter og perlen, ”hvorfør viker ikke barns blikk, av den grunnen at de ennå ikke har blitt forlegne,

¹⁵ En liten begrepsavklaring: I *Estetisk teori* skriver Adorno om det han kaller det *naturskjønne* og det *kunstsjønne*. Det naturskjønne er det skjønne ved naturen, som i moderne tid har beveget seg vekk derfra, og inn i kunsten. Adornos begrep om det skjønne ligner Kants (og Lyotards) begrep om det sublime.

når tid blir de forlegne; jeg kunne jo datere min egen forlegenhet, hvor gammel var jeg da, syv, åtte år, om ikke yngre...” (K 10). Han er blitt voksen og forlegen, individualisert og autonom, men på sine gåturer søker han tilbake til den barnlige og mer ubegrensede omgangsformen ved å leke og ”å trene opp følbareheten” i et slags mimetisk møte med ”detaljenes overflod”. Mer enn å identifisere verden og organisere den etter sine kategorier, identifiserer han seg *med* verden og fordyper seg i dens detaljer, eller dens affekter og persepter om en vil.

(2.4) Kritisk versus naiv lesning

Men samkjøringen av Adorno og Deleuze & Guattaris estetiske teorier begynner å bli vanskelig omtrent her. For å forklare hvorfor tar jeg sats i et essay av Sunde om Claude Simon: Sunde siterer oversetter Carl Hambros oppfordring i en anmerkning foran i den norske oversettelsen av Simons *Histoire* (1968, fransk original 1967): ”Prøv å følge med ved hjelp av sansene mer enn med intellektet. De fleste av forfatterens assosiasjoner og sprang i skildringen forstås bedre av våkne sanser enn av skarpt intellekt” (sitert i Sunde 2000: 312). En refleksiv leser heller enn en reflektert? Sunde plukker opp denne anmerkningen og fortsetter: ”... og jeg tenkte at det kunne ha vært noe i det, men hvorfor ikke begge deler[?]” (Sunde 2000: 312). Hvorfor ikke *både* føle og tenke?

Det samme spørsmålet er sentralt for Adorno. For ham er det vesentlig at man forholder seg *både* følende og tenkende i erfaringsakten, i den mimetiske adferden, *samtidig*.

Om kunst rett og slett ikke skulle ha noe å gjøre med logisitet og kausalitet, så ville den miste sitt forhold til det Andre og a priori gå tom; tok den det bokstavelig, ville den bøye seg for bannet; bare gjennom sin dobbeltkarakter, som framtvinger en permanent konflikt, kan den i noen grad komme seg fri fra bannet.
(Adorno 1998: 244)

Dette er et tema som særlig dukker opp i hans diskusjon med Walter Benjamin på 1930-tallet (de to korresponderte flittig og var hverandres kritikere). Adorno reagerte på at Benjamin hadde en tendens til å undervurdere rollen til et aktivt, kritisk reflekterende subjekt i erfaringsprosessen. Adorno kunne godta at den mimetiske prosessen krevde en viss naivitet, men den umiddelbarhetstenkningen som dette medførte ble feilaktig; den var ikke tilstrekkelig dialektisk. Selv foretrakk han motsigelsesfulle betegnelser som ”estetisk rasjonalitet” som ivaretok den ”permanente konflikten” (fra sitatet ovenfor), det vil si som vektla *både* det følende og det tenkende. I *Estetisk teori* (denne tittelen er også bemerkelsesverdig motsigelsesfull) skriver han lignende: ”Ren umiddelbarhet er ikke tilstrekkelig til estetisk

erfaring. Ved siden av det uvilkårlige trenger den også det vilkårlige, bevissthetens konsentrasjon; motsigelsen kan ikke avskaffes” (Adorno 1998: 128). Akkurat hvordan vekselvirkningen mellom det å føle og det å tenke foregår, det forblir uklart hos Adorno (dette er et av de veldig få stedene i hans forfatterskap hvor han bruker ordet *magi*). Men sentralt er det i alle fall at menneskets mulighet til å i det hele tatt forholde seg til empirien, ifølge Adorno, avhenger av et ikke-identisk forhold, en adskilthet. Samme hvor fordypet subjektet er i erfaringsobjektet i sin opptrening av følbareheten, så vil det aldri oppløses i det.¹⁶

Dette betyr riktignok ikke at Adorno opererer med et idealistisk syn på et enhetlig subjekt som et arkimedisk punkt. Mennesket er ifølge ham en historisk foranderlig størrelse som med tiden antar forskjellige former. Likevel er individuasjonsprinsippet helt grunnleggende for ham, for uten det ville det ikke vært noen erfaringsinstans, selve basisen for den dialektisk-historiske materialismen, for kritikk. Subjektet er slik både sin egen frihets begrensning og mulighet.

Likheter mellom Adorno og Deleuze & Guattari til tross: En slik dialektisk ur-delning av subjekt og objekt ville de sistnevnte hatt vanskelig for å kunne snakke om. De polemiserer riktignok aldri spesifikt mot Adorno når de skrev mot dialektikken, og selv om enkelte av de franske såkalte postmodernistene hadde et betent forhold til Adorno så er det grunn til å tro at de ville kunne sympatisere med mye av hans arbeid. Men for Deleuze & Guattari er subjektet bare en av mange størrelser som oppstår og forsvinner i den konstante begivenheten på immanensplanet. Det er en språklig konvensjon, ”rien d’autre qu’une habitude dans un champ d’immanence, l’habitude de dire Je...” (Deleuze/Guattari 2005: 49). Når Adorno kritiserer det tingliggjørende samfunnsmaskineriet, da kan man også kritisere Adornos egen tingliggjørende språkholdning: Ved å konsekvent argumentere gjennom dialektikken er han tvunget til å opprettholde skillet mellom subjekt og objekt (og også skillet mellom individ og samfunn, innhold og form, osv., slik som i de andre dialektiske forholdene han beskriver). Disse er imaginære klassifikasjoner som står i fare for å fremstå som tomme og tingliggjorte, istedenfor talende og historisk foranderlige, slik som Adorno vektla. Det blir et dårlig forsvar å innvende at de er relative og gjensidig avhengige og konstituerende så lenge en turnerer begrepene slik at de kan ligne essensialistiske størrelser.

Adorno advarte faktisk mot å gjøre dialektikken i seg selv til grunnprinsipp, men går muligens altså i sin egen felle. Likevel, sett fra den andre siden, er innvendingen mot Adorno

¹⁶ Selv om Adorno og Benjamin var uenige her, så roste Adorno sin kamerats forbilledlige empirinærhet: ”Tanken rykker ind på livet af sagen, som om den ville forvandle sig til smag, lugt, berøring. I kraft af en sådan anden sanselighed håber han [Benjamin] at trænge ind i de guldårer, som ingen klassificerende fremgangsmåde kan nå, uden af den grund at udlevere sig selv til den blinde anskuelses tilfældighed” (Adorno 1989: 33).

om at hans språk er tingliggjørende noe urettferdig. Deleuzes & Guattaris kritikk av dialektikken utføres også med språklige midler. Men, at de opererer med en subjektivitet ville ikke Deleuze & Guattari ha gått med på. De tenker innenfor en fenomenologisk tradisjon hvor den erfarende og det erfarte ikke kan adskilles. Av denne grunn ville de ikke ha snakket om mimesis på samme måte som Adorno. Selv om dette begrepet først og fremst er ment å beskrive en omgangsform, så forutsetter det i utgangspunktet eksistensen til et erfaringsobjekt adskilt fra en erfaringsinstans.

Derfor, mens Adorno insisterer på det Andre, så insisterer Deleuze & Guattari på *immanenstenkning*. Det ukjente eksisterer ifølge dem ikke som noe negativt Annet, men heller som mulighet, som *virtualitet* som har til gode å bli *aktualisert* – og som kan bli det, med tiden. Dette virtuelle er ikke muligheten til noe spesielt, men hva som helst – eller ingenting – altså en ubegrenset potensialitet. Det at et språklig tegn, et uttrykk, *utfolder seg i tid*, det unngår enhver dualisme: Istedenfor at det sanselige kunstverket viser til noe ikke-identisk og metafysisk utenfor seg (det Andre), så er disse to sider av samme sak i erfaringen, som aktualitet og virtualitet. Dette er nettopp begivenheten på immanensplanet: en blivende aktualisering av virtualiteten. Enhver overskridelse er derfor for Deleuze & Guattari *immanent transcendens*.

Adorno ville etter alt å dømme skydd denne betegnelsen, særlig fordi den stammer fra Hegel og dermed kommer med en del implikasjoner. Men en lignende tanke om blivende er ikke fjern hos ham heller. I *Estetisk teori* heter det for eksempel: ”Det er ikke den estetiske rystelsen som er et skinn, men dens stilling til det objektive: i sin umiddelbarhet føler den potensialet, som om det skulle være aktualisert” (Adorno 1998: 422). Videre, om ”den estetiske rystelsen”, skriver han: ”Den ytterste besjeling slår over i det fysiske” (Adorno 1998: 476). Det vil si: Når det Andre kommer nærmere nok i den mimetiske leseakten kan det få konkrete kroppslige utslag. Dette er noe alle og enhver som har hatt store leseopplevelser vil kunne kjenne seg igjen i. For Adorno blir det på dette punktet viktig å stoppe opp og understreke at den type kunst som tilbyr ufarlig sanselig nytelse, nært det Kant kalte ”interesseløst velbehag”, den var dårlig kunst, eller rett og slett kitsch. Dette ville vært en kunst som igjen godtok identitetstenkningen, hvor et hedonistisk subjekt ikke slipper det Andre innpå seg og lar seg tiltale bortsett fra når det kan tilby ufarlig sanselig behag og spennende pirring – ”det evige byttet mellom behov og tilfredsstillelse” (Adorno 1998: 420). Men likevel vil Adorno altså snakke om det kroppslige ved den estetiske erfaringen innenfor et dialektisk system: Ved *virkelig* kunst er den fysiske følelsen mer ambivalent enn Kants velbehag: den er en gyselig rystelse som er befriende, men også skremmende og utfordrende,

en følelse av å ikke ha kontroll: ”øyeblikket da resipienten glemmer seg og forsvinner i verket: verkets rystelse” (Adorno 1998: 421). Ved å ikke være behagelig, men anarkisk og terroriserende, skulle kunstverkene fungere identitetskritisk. Identitet er her ikke bare ment som det enhetlige subjekt, men også de kategoriene som dette har innlemmet sin virkelighet i.

Men: ”... glemmer seg og forsvinner i verket,” skrev Adorno: *Likevel* gjelder individuasjonsprinsippet; resipienten har ikke forsvunnet inne i verket, han har bare ”glemt seg selv”. Selv om også Deleuze & Guattari tenker kunstens funksjon som identitetskritisk, så vil de videre, lenger enn Adorno. De vil ikke se på den estetiske rystelsen som en slags overflateeffekt som egentlig ikke rokker ved individuasjonsprinsippet. Som vi har sett var den kroppslige erfaringen hos Adorno ikke ufarlig. Men han ser i større grad ut til å beskrive en somatisk estetisk erfaring hvor man tenker kroppen som en helhet; noe skjer *på* kroppen, utenfra. Dette mer enn en *visceral* estetisk erfaring, noe innvoldes, noe som ikke er bundet til bildet av legemet som samlet. I et slikt perspektiv er det sanselige noe ens kropp først og fremst har tilgang til via et sanseapparat som fungerer som et redskap for fornuften. I så fall nærmer man seg igjen Kant, og man ville kunne kritisere dette fra Deleuze & Guattaris synsvinkel med å si at man da autoritært forutsetter en organoppstilling, og at man heller må tenke *kroppen uten organer*. Adorno påpekte faktisk at samfunnets rasjonalistiske diskurs hadde en tendens til å motarbeide, med sitt naivt og autoritært representative språk, det heterogene og ambivalente, og med dette særlig det sanselige elementet – dette ville kanskje overraske de som ved første øyekast har tatt ham for å være en streng, asketisk modernismes beskytter. Men med sine tingliggjørende dialektikker står han i fare for å bedrive en lignende kroppsfortrengning.

Derfor vil Deleuze & Guattari heller fokusere på *det virtuelles fysiske eksistens*, det sanselige kunstverket, og det overskridende potensialet som finnes heri. De ville ha en radikal *empirisme*, en transcendental empirisme fremfor en transcendental idealisme. Kunst, eller ”l’être de sensations,” skriver de, er ”le composé des forces non-humaines du cosmos, des devenirs non-humains de l’homme” (Deleuze/Guattari 2005: 173). Disse kosmiske kreftene ”rend sensible leur effet sur l’habitant [de la maison]” (Deleuze/Guattari 2005: 176). Det blir en deterritorialisering hvor spørsmålet om det føles på eller i kroppen utraderes. Slik kan kunst apersonlig fungere som en kontinuerlig revurdering av alt, det vante selvbilde inkludert, og åpne opp for det Deleuze & Guattari kaller *fluktlinjer*. Følbarhet altså som en umulig begrepslig beskrivelse av en tilstand av tilblivelse forut for begrepslige identiteter? ”De chaque chose finie, Proust fait un être de sensation, qui ne cesse pas de se conserver, mais en fuyant sur un plan de composition de l’Être: ’êtres de fuite’...” (Deleuze/Guattari 2005: 179).

Dette høres veldig flott ut, men kanskje kan Deleuze & Guattari med dette rammes av en adornistisk kritikk, mye likt Walter Benjamin slik jeg beskrev tidligere, idet de står i fare for å bedrive en slags empiristisk umiddelbarhetstenkning som i ytterste forstand kan fortone seg som en intellektuell ansvarsfraskrivelse? Espen Hammer diskuterer dette i sin bok om Adorno:

Man kunne tro at empirismen, som vektlegger betydningen av sansemessig erfaring fremfor begrepsmessig abstraksjon, kunne utgjøre et alternativ til den scientistisk-idealistiske tenkningen [som Adorno var kritisk til]. I forbindelse med sin søken etter en mulig metafysisk erfaring [...] roser Adorno faktisk empirismens innsikt i at 'den vesentligste erkjennelsen er den som *ikke* går opp i begrepet'. Men om empirismen, slik den franske filosofen Gilles Deleuze senere kom til å hevde, opererer med en begrepsløs annerledeshet som sitt ideal for erfaring, så mener Adorno at den likevel stiller seg maktesløs overfor det bestående. (Hammer 2002: 90f).

Man øyner at filosofenes styrker også blir deres svakheter. Men det er naturligvis ikke så enkelt som å sette dem i hver sin bås, den ene naiv og den andre kritisk. Uansett er begge parter forenet i et ønske om et virke dedikert til en forbedret sosial praksis, uten at de i prosessen mener å kunne anrope seg metafysisk kunnskap. Og: Man kan hos dem begge finne tanken om at estetisk fremgangsmåte i seg selv er en måte å være kritisk på. Ved å ta tak i dette poenget vil jeg avslutningsvis i dette kapittelet stake ut en vei videre for oppgaven.

(2.5) Naiv kritikk. Følbarhet som formidlingsanliggende

I artikkelen "Subversive Mimesis: T. W. Adorno and the Modern Impasse of Critique" skriver Michael Cahn om hvordan en mimetisk adferd er en grunnleggende kritisk aktivitet fordi den er uendelig transformativ. Cahn ender sin diskusjon med å hevde at en mimetisk kritikk kan sammenlignes med sykdomsbehandlende vaksinasjon og homeopati. Han refererer til en karakteristikk Adorno har gitt av Walter Benjamin hvor sistnevntes forhold til sin samtids filosofiske strømninger sammenlignes med "a process of 'protective inoculation'", og skriver, denne gangen om Adorno: "When art has finally surrendered, however mimetically, to the principles of rationality, then the only conceivable cure of society/nature would have to follow the pattern of *disease curing disease*" (Cahn 1984: 53f) – altså at kunsten mimetisk bringer frem den "sykdommen" som allerede finnes i samfunnet som et aktuelt problem. Gitt denne oppgavens forsøk på å bruke Adorno sammen med Deleuze (og Guattari) kan det være interessant å observere at Adornos kritiske prosjekt sett gjennom slike medisinske metaforer får mye til felles med for eksempel Deleuzes bokprosjekt *Critique et clinique*. Der skriver han at forfatteren "n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde" (Deleuze 1993: 14). Det er snakk om en helsebringende kritisk praksis som vil forbi den vante

fasaden, enten fremgangsmåten er dialektisk eller ikke. For både Adorno og Deleuze & Guattari er kunst et satsningsområde.

Videre: De medisinske metaforene om kunst minner også om en holdning som man finner igjen hos mange realistiske og naturalistiske forfattere. Alexander Kiellands formulerte det slik i et brev fra 1882:

En forfatter (af min Art) er ingenlunde en læge, men han er Sygdommen; for ham gjælder det slet ikke at helbrede, men at gjøre syg – faa Sygdommen til at 'slaa ud', saa enhver kan se sin Sygdom, saa faar hver for sig se til at blive frisk igjen som han kan.
(Kielland 1978: 228).

I *Estetisk teori* skriver Adorno at realismen/naturalismen etter hvert ble det borgerlige samfunnets egen analfiksering. De problematiske scenarioene som ble tegnet opp mistet sin rystende effekt, sitt kritiske potensial, idet den borgerlige leserkretsen ble vandt til dem, og faktisk heller slukte dem rått som noe á la underholdning, som noe pirrende og spennende. Problemet var at forfatterne begynte å bli forutsigbare, deres formmessige valg begynte å ligne klisjeer, formeller.

De franske nyromanforfatterne fremmet en nært beslektet kritikk av realismen, på samme tid som Adorno arbeidet med *Estetisk teori*. De beklaget at store deler av den franske forfatterstanden fortsatt hadde 1800-tallsmesterne Balzac og Zola som sine rollemodeller. Deres alternativ var radikal formmessig eksperimentering og nyvinning, for å revitalisere litteraturen. I Norge har Ole Robert Sunde stått for mye av det samme, og den franske nyromanen har vært et viktig forbilde for ham. I hans første essaysamling, *4. person entall* (1990), kritiserte han også norske forfattere for å forholde seg til en utdatert tanke som sosialrealisme. Jeg vil ikke kommentere de ideologiske implikasjonene her noe videre, men heller konstantere at resultatet i alle tilfellene ble en økt fokus på litterær nyvinning, på stil.

Og med en slik konstatering kunne man gå tilbake til Adorno og Deleuze & Guattari. Duellen mellom dem, slik jeg har sett den for meg i dette kapitlet, blir til slutt et *stilspørsmål*: Hvem klarer å forholde seg til språket som begivenhet og prosess på en måte som i størst mulig grad gjør det mulig å aktualisere virtualiteten (Deleuze & Guattari); hvem innlemmer det Andre uten å underordne det og tingliggjøre det, men heller muliggjør skinnet av det (Adorno)? Begge parter forfatter teoretiske verker som står i faresonen for å bli konseptuelt skjematiske, men begge utvikler fremstillingsmåter som skal unngå at det teoretiske materialet kan låses ned og fryser fast, og slik miste sin relevans. Og, de er begge eksemplariske *lesere*, utforskere av empirien, som ikke lar sine filosofiske konsepter stå uprøvde og ferdig utviklede – *teori som praksis*.

Ole Robert Sunde bedriver hverdagsrealisme. Men det er en *ny* hverdagsrealisme, i Alain Robbe-Grilletets forstand: ny realisme, ny virkelighet. Hovedpersonen i *Kalypso* kaller ”en spade for en spade” (K 96); han gir ikke kaffekjelen vinger, slik Dag Solstad skrev. Men ved å beskrive det kjente på en forsøksvis ukjent måte insinuerer han at kaffekjelen likevel kan ha spennende ting å fortelle. Han ønsker ikke å stå og stampe i den samme virkeligheten som hans lesere kjenner fra før av, ønsker ikke å bekrefte fordømmer. For å unngå at han bare soser rundt i sitt borgelige hjem, de vante omgivelsene, går han derfor en tur ut – for å fornye seg, for å bli revitalisert. Så blir det opp til leseren å ta del i følbarehetsforsøket og bedømme hvor vellykket turen ut er.

Følbarehet blir et spørsmål om en *formidlingspraksis*. Følbareheten vedrører midlene. Midlene er følbare. Dette er den naive og kritiske estetiske praksisen.

(2.6) Konklusjon, metodevalg

Jeg bruker Adorno og Deleuze & Guattari som rollemodeller for min lesning fordi jeg mener de anviser det som blir en fruktbar optikk idet den retter oppmerksomheten mot de særegne formmessige kvalitetene ved en litteratur à la *Kalypso*. Å delta i *Kalypsos* hovedpersons bestrebelse på ”å trene opp følbareheten” kan innebære en form- og stilfokusert litteraturlesning som forsøker å beskrive hvordan teksten ter seg, hvordan den fungerer. Dette vil til en viss grad være et forsøk på å naturalisere følbarehet i det formmessige i *Kalypso*, det vil si å forklare hva teksten gjør. Samtidig vil dette ikke kunne være ment som uttømmende, ettersom det er en prosess, en ”mimetisk adferd” (Adorno).

I sin *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter* (2003) appliserer Anders Johansson Adorno og Deleuze (og tidvis Guattari) på en rekke enkeltstudier av kunstfeltet. Han bemerker en likskap mellom de to (tidvis tre) teoretikerne:

båda betraktar konstverket som ett blivande; båda avvisar ett traditionellt hermeneutisk tolkande och efterlyser istället någon form av idiosynkratiskt experimenterande. Båda befinner sig, genom sitt sätt att ge objektet prioritet (Adorno explicit, Deleuze implicit), dessutom långt från både läser- och författarorienterade teorier; båda bedriver någon form av immanent analys, som trots sin immanenta karaktär är en analys av verkligheten lika mycket som av konsten; båda fokuserar på verkets formmässiga aspekter.
(Johansson 2003: 50)

For Adorno er det viktig å ikke forbli utenfor verket, ikke forholde seg til det som et fortolkningsobjekt skilt fra seg selv, for dermed å opprettholde den tinglighet som han vil det kapitalistiske samfunnet til livs. Han vil bryte dette, og åpne opp for sann erfaringen ved å gå *inn* i verket: ”Med bind for øynene må den estetiske rasjonaliteten kaste seg inn i

gestaltningen, istedenfor å styre den utenfra som refleksjon over verket” (Adorno 1998: 206). Man skal ”famle seg fram, realisere ordenes valører og konstellasjoner, bevege seg i dem” (Adorno 1998: 104). Formfokuset har altså ikke som hensikt å bidra til en bedre og mer presis fortolkning, som et sluttresultat etter endt lesning, men er en måte å gi seg hen til verkets erfaringsfelt og det transformative potensialet det tilbyr.¹⁷

Deleuze på sin side vil entre overskridelsessonen, ”la zone de voisinage, d’indiscernabilité ou d’indifférenciation”, som kunstverket åpner. I *Critique et Clinique* skriver han: ”On peut instaurer une zone de voisinage avec n’importe quoi, à condition d’en créer les moyens littéraires...” (Deleuze 1993: 11). For å gjøre litteraturens tilblivelse til livets tilblivelse, for å skape en ”passage de la vie dans le langage” (Deleuze 1993: 16) og åpne for fluktlinjer, så kreves det at man går inn i formen, eller i syntaksen eller i stilen, som han skriver: ”Création syntaxique, style, tel est ce devenir de la langue” (Deleuze 1993: 15).

Neste kapittel er en treningsøkt, en opptrening av følbareheten. Jeg skriver om *Kalypsos* mange semikolon; om presentasjonen av samtaler i boken; om dens etterherming av en slags musikalsk fugal form; om hovedpersonens opptatthet av insekter og dyr i bevegelse; om lytting til vind.

¹⁷ En kunne bringe disse tankene inn i litteraturfaget: Litteraturvitenskapen bør passe seg for å tingliggjøre det litterære verket ved å stille seg utenfor det, lage seg et bilde av det, isolere det som et fortolkningsobjekt, som kilde for mening, som man skal hente *ut av*, istedenfor å gå *inn i*. Temaet er særlig aktuelt innenfor litteraturhistorieskrivningens klassifisering og katalogisering (som i stor grad et litteraturvitenskapens ansikt utad, som andre refererer fra) hvor forsøket på å danne oversikt kompromitterer verkenes egenart – det vil si: den opplevelsen de muliggjør – idet man er presset til å oppsummere et verk med svært korte analyser og beskrivelser som står i fare for å forbli langt vekk fra verkets erfaringspotensial. En slik tingliggjørende holdning kunne føre til en ”litteraturvitenskapelig erfaringskrise” (jf. kapittel 1 om den moderne erfaringskrisen) og kompromittere noe av det som er fagets styrke.

Noen ganger i faget i dag hører en fortsatt kritikk av Adornos teori om det autonome kunstverket, fordi en tenker seg at dette nettopp blir en tingliggjøring som ikke stemmer med virkeligheten. En slik kritikk bommer, ettersom Adorno sier at kunstverket er *relativt* autonomt. Med dette mener han at det er i dialektisk kontakt med empirien utenfor seg, og slik blir kunsterfaringen ”en analys av virkligheten lika mycket som av konsten” slik Johansson skrev. Selv om Adorno i stor grad forholder seg til en ganske gammeldags ”verkkunst” i forhold til dagens kunst som hvis grenser blir mer og mer ubestemmlige (alternativ publisering, multimedialitet, performance osv., samt sammenblanding av høykultur og populærkultur), så kunne en i forsvar si at definisjoner av et adornistisk verk nødvendigvis aldri blir fullendt. Hans kunstsyn er normativt i den forstand at kunst skal være uttrykk for det Andre.

Kapittel 3: Formidling av følbarehet

(3.1) Semikolon

Noe av det mest påfallende når en møter *Kalypso* første gang som leser er den usedvanlige forekomsten av semikolon. Det er svært mange semikolon: fire på den første siden, syv på den neste, åtte på den deretter, osv. Tegnet ble opprinnelig introdusert av den italienske boktrykkeren Aldus Manutius (1449/1450-1515), og ble popularisert i løpet av et par århundrer etter hans levetid. I dag er det mindre brukt, og forekommer sjeldent andre steder enn i skjønnlitterære og vitenskapelige tekster, spesielt angloamerikanske (tegnet brukes også særlig i matematikken og i dataprogrammeringsspråk). Selv her opptrer det sjeldent like hyppig som i *Kalypso*. Noen ganger anses korrekt bruk av semikolon som et tegn på lærdom, mens det andre ganger regnes det som et merke på snobberi. Grunnen for begge disse synene kan være at skilletegnet er ganske så uhåndterlig, og krever en viss kompetanse.

I dette første delkapittelet vil jeg se nærmere på semikolonene i *Kalypso*. Jeg mener at den syntaksen som tegnet bidrar til kan sees i sammenheng med en gammel avantgardistisk idé om fremstillingsformens fragmentering. Her skal det uvante og ”brutte” uttrykket være en oppvåkning og aktivisering av leseren, et formspråk som i større grad gir rom for tankens og virkelighetens kompleksitet, erfaringens bevegelse. En slik ”avantgardistisk syntaks” har man særlig arbeidet med i det modernistiske prosadiktet. Gertrude Steins *Tender Buttons* (1914) er det klassiske eksemplet her. Hun tilstrebet en slags språklig kubisme inspirert av Picasso i malerkunsten. Men selv om den historiske avantgarden var fanebærere, så var de naturligvis ikke alene om å eksperimentere med syntaks. Selv var Stein minimalist når det gjaldt punktsetting, men man kan også spore tendenser til språklig fragmentering i bøker som er mer rause med skilletegnene. For eksempel, som jeg vil vise, i Ole Robert Sundes *Kalypso*.

I essayet ”Konjunksjonens ridder” fra *Støvets applaus* (1995) (essayet er egentlig et gjengitt foredrag) har Sunde selv beskrevet mye av det som jeg vil ta for meg i det følgende. Han skriver om hvordan Robert Musils *Mannen uten egenskaper* (1930-1942) hele tiden magnetisk peker i alle retninger istedenfor i én retning, og slik forvanskes leserens tilnærming og tolkning. Men der finnes

en anelse av mulighet, en døråpning, vid som et hårstrå, og denne glipen ligger merkelig nok i bindeordenes prosaiske virksomhet [...] tvisomt kunne denne lenkeaktige funksjonen av å sidestille kontraster, være det stedet hvor jeg kunne sette meg, via å ha et bein i alle frasene og et i verket, og dermed, umulig dermed, spekulere langs eggen av en tankestrek eller å ri konjunksjonene...

(Sunde 1995: 88)

Semikolon har en slik kontrasterende og ”konjunktivistisk” funksjon. I det følgende vil jeg nærme meg problematikken via de stilistiske betegnelsene paratakse og hypotakse, se på skilletegnets bruk, og på hvordan det oppleves i leseprosessen.

De grammatikalske normene for bruk av semikolon kan virke greie nok ved første øyekast: ”Semikolon markerer en kortere stans enn et punktum, men en lengre stans enn et komma” ifølge boken *Språkvett* (2002). Eller: ”Semikolon er en mellomting mellom punktum og komma.” Videre heter det i samme bok at tegnet brukes hovedsakelig i to tilfeller: ”mellom to helsetninger som hører særlig sammen” og ”mellom leddene i oppregninger der vi trenger å markere forskjellige nivåer, og det første nivået er markert med komma”. En nøyere beskrivelse av den første regelen kommer litt senere: Semikolonet ”markerer en nær betydning mellom to helsetninger, eller at det som kommer etter semikolon, er en forklaring til det som står foran tegnet”, og ”sammen utgjør [de to delene] en helhet”. Og enda en presisering: ”Merk at semikolon forlanger fullstendige setninger på hver side og at disse setningene må være av samme grammatiske type, ellers vil konstruksjonen bli haltende og feil” (Gundersen 2002: 295f).

Men det skal ikke være lett. Under overskriften ”Semikolon er et valgfritt tegn” heter det: ”I motsetning til reglene for bruken av mange andre tegn er ikke semikolon regulert av helt faste regler. Det betyr at vi kan velge semikolon eller la være. Hva vi velger, vil bli et uttrykk for vår personlige smak og stilen i det vi skriver.” Og enda verre: ”Som regel klarer vi oss uten semikolon; [sic!] vi kan velge punktum eller komma i stedet.” Samtidig som de fleste kan være enig i at det finnes måter å bruke tegnet på som er mer feil enn andre, så er semikolon altså et såkalt tilbudstegn som ikke er ”regulert av helt faste regler”. Etter hvert rådes man derfor i *Språkvett* til å unngå semikolon hvis man ikke har ”en mening med å bruke tegnet” (Gundersen 2002: 295f). Selv ekspertene innen grammatikk råder en altså til å unngå bruk hvis en ikke er flink til å holde tunga rett i munnen – og det burde være klart fra utdragene ovenfor at kan være svært vanskelig – hvis en da ikke sikter mot en viss stil.

La oss nå ta med oss dette inn i en undersøkelse av semikolonene i *Kalypso*. Det aller første semikolonet kommer like etter begynnelsen av et avsnitt som omhandler hovedpersonens forsøk på å skrive kortere setninger: ”Og for å ta bladet fra munnen; jeg var mer enn villig til å prøve...” (K 5). I utgangspunktet synes dette å være grammatisk sett feil: Setningsdelen før skilletegnet er ikke en fullstendig setning, ettersom det nødvendige subjekt ikke kommer før etter semikolonet. Om setningsdelene ”hører særlig sammen”, slik det het i *Språkvett*, det er mer usikkert. På den ene siden kan en si at de ikke er

innholdsmessig likverdige sider av samme sak. Sidestillingen er ikke en forklaring og nyansering som introduserer noe nytt tema. En kunne si at kolon burde ha blitt brukt istedenfor semikolon. Men en kunne også argumentere for at setningsdelene før og etter skilletegnet *er* likeverdige, da andre del er en effektivering av den første. Det vil ikke si kronologisk, som ville ødelagt likevekten, men som den potensielle og den aktuelle siden av setningen. Man får en sidestilling hvor begge delene i grunn er del av samme hendelse. Altså ”å ta bladet fra munnen” som en type bladskrivning, slik jeg beskrev i kapittel 1.

Noe lignende får man i et avsnitt lenger ned på første siden: ”Det var også hun [hovedpersonens datter] som hadde satt meg på et spor som jeg lenge hadde forfulgt, siden jeg trodde at hun hadde gitt meg det som kunne bli et forklaringens lys; om vi enn aldri ser helt klart.” Som ovenfor kan man klage over at en setningsdel, denne gangen den andre, ikke er en fullstendig setning. Mange ville kanskje valgt en tankestrek fremfor et semikolon. Men delene kan høre ”særlig sammen”, slik det kreves i *Språknett*: andre del reflekterer over på første del, som en innrømmelse av tvil om forklaringens lys som noe endelig, noe som vil gjøre *alt* ”helt klart”. Slik kommenterer teksten seg selv, i en slags ettertenksom sidestilling. Det er uklart om det er legitimt bruk av semikolon, men tegnets funksjon i dette tilfellet er anskuelig nok.

Enda et eksempel på problematisk semikolonbruk fra første side i boken, denne gangen på en litt annen måte: ”Etterpå, etter å ha kommet tilbake [fra spaserturen]; jeg hadde funnet en strekning som ville ta omtrent en time, kunne jeg pynte på den avbrutte setningen slik at den kunne bli mer som en ordinær setning.” Her er det vanskeligere å si at første del er innholdsmessig balansert med midtdelen, ”jeg hadde [...] en time”. Det virker snarere å være tilleggsinformasjon, ikke en forklaring av første ledd. Semikolonets funksjon er her først og fremst at det utsetter tematikken, inntil ”kunne jeg pynte” tar opp tråden igjen etter kommaet. Grammatisk sett er vel dette feil, men igjen kan man innvende at det ikke er så vanskelig å følge med i når man leser.

Semikolonet brukes også etter regelboken i *Kalypso*. På andre siden heter det fra hovedpersonen at han foretar sine spaserturer ”... uten å tenke på den avbrutte setningen, som ventet på å bli behandlet; den skulle ligge og bare vente på min tilbakekomst” (K 6). Ville en være vrang kunne en klage over den lange setningen og komme før semikolonet, men ellers er dette i overensstemmelse med normer og regler. Men, lenger nede på samme side blir det komplisert igjen: ”Jordfargen var mørk, den snudde og oppgravde mulden minnet om regnvåt og nattemørk asfalt; fratatt gjenskinnet, altså matt og fuktig på en gang.” Andre del er ikke en fullstendig setning, og semikolonet markerer ikke forskjellige nivåer, eller utsetter tematikken for så å bli tatt opp igjen. Delene henger kanskje sammen – med all forvirringen står snart alt i

fare for å henge sammen – men er ikke likestilt: andre del kommer med tilleggsinformasjon som er en forandring av beskrivelsen fra første del, og som faktisk diskrediterer sammenligningen med mulden og asfalten der.

To eksempel til: ”Og fargene på de forbipasserende bilene; to nedoverkjørende og den siste oppover, den skiftet gir da den var ved siden av meg, følgelig kjørte den opp; med ett var den borte...” (K 8). Etter det første semikolonet nevnes biler, men ikke fargene på bilene som leddet før semikolonet gjorde. Etter det andre er både bilene og fargene helt borte, og kommer ikke tilbake senere i avsnittet. Her markerer semikolonet brudd og forandring av fokus. Det gjør det også i neste eksempel, hvor den blundende hovedpersonen blir forstyrret i sine tanker om en sitronsommerfugl: ”Hva med slitasjen i vingefestet, hornskjellene som faller av, ettersom den røyter; hundeglam fikk meg til å åpne øyenlokkene...” (K 26). Gjør hunden plutselig, eller har den gjødd *før* hovedpersonen åpnet øynene?

Fra alle disse tilfellene ser vi at de forventninger om sidestilling og korrespondanse mellom deler som semikolonet fører med seg skaper usikkerhet og spenning i meningsdannelsen i *Kalypso*. Semikolonet bidrar til å bryte opp et allerede svakt narrativ som ikke er dominert av handling, men av beskrivelse og digresjoner. Det forøker antallet av mulige tolkningsmuligheter. Ved å utfordre fremstillingsformen slik bidrar semikolonet til en effekt som ligner nettopp den kubistiske teknikken fra malerkunsten, om enn den språklige kubismen i *Kalypso* ikke er like ekstrem som hos den nevnte Stein.

Man kan si at semikolonet bidrar til en *parataktisk* sideordnende syntaks, fremfor en *hypotaktisk* underordnende syntaks. I en analyse av Friedrich Hölderlins sene dikt, skrevet i årene like før han ble rammet av sinnssykdom, diskuterer Adorno et slikt stiltrekk ved diktspråket. Hölderlin tok i bruk versbinding, det vil si at ”en setning eller en logisk sammenhengende språklig enhet ikke avsluttes innen en verselinje” (”versbinding”, 1997). Slik stykket han opp den rettlinjede språklige representasjonsformen, og tvang lesere til å forholde seg til språket som relativt autonome enheter som hvis semantiske potensial ikke var avhengig av en på forhånd gitt logikk. Versbindingen gjorde oppmerksom på en diskrepans mellom tegn og virkelighet, at språkets forhold til den utenforliggende verden var *ikke-identisk* (se forrige kapittel). Fokus flyttes fra språklig meningsinnhold til språklig form. Språkets abstrakte, klanglige og rytmiske egenskaper blir fremhevet.

Betegnelsen paratakse blir til vanlig helst brukt for å beskrive et stiltrekk i prosa – *Litteraturvitenskapelig leksikon* nevner den knappe og konstaterende stilen hos både Hemingway og i de norrøne sagaene (”paratakse”, 1997) – men Adorno utvider altså begrepet og appliserer det på lyrikk. I sin doktoravhandling om Tor Ulvens forfatterskap tar Janike

Kampevold Larsen tak i Adornos begrep om paratakse for å beskrive *både* Ulvens prosa og hans dikt. I prosaen skapes paratakse i oppramsinger av mulige beskrivelser i lange kjedede sekvenser, i sidestillende lignelser og i bruken av parenteser. Dette fører til at objektet som representeres nærmest forsvinner, eller frigjøres, idet den performative syntaksen åpner for refleksjon om og opplevelse av språk som fenomen, fremfor som representasjon.¹⁸ I diktene skapes paratakse, som hos Hölderlin, ved hjelp av versbinding. Dette er paratakse i vid forstand, slik det ikke er urimelig å tolke Adornos bruddestetikk.

Kampevold Larsen skriver: "Parataksens prinsipp er en sammenkjeding basert på brudd. Den begynner på nytt for hvert ledd, og verden opprettes på nytt for hver gang, i konkretiseringer av et utall mulige varianter" (Kampevold Larsen 2007: 46). Det blir opp til leseren å sammenkjede, å bygge bro der syllogismene mangler. Bruddet blir slik aldri kun konstatering av brudd; det er også en refleksjonsglipe. Kampevold Larsen gjør et poeng av at det franske ordet for versbinding er "enjambement" (som gjerne også brukes på norsk) når hun sier at diktet "'langer ut' sin versefot" (Kampevold Larsen 2007: 51): Det franske verbet "enjamber" betyr å "skreve, skritte over", eller bare å "fortsette på (neste verselinje)" ("enjamber", 2002). En kunne tenke dette i forhold til *Kalypsos* syntaks: I likhet med hovedpersonen som spaserer rundt (om enn svært sakte) og trener opp følbareheten, så "går" man i leseprosessen i syntaksen: Man identifiserer forskjeller og skaper forbindelser delene imellom. Man blir, med Sundes ord, en "konjunksjonens ridder".¹⁹

Jeg tar turen innom enda en lesning av Hölderlin, for å illustrere dette poenget ytterligere: I sin bok om den tyske poeten skriver Arne Melberg, i dialog med diverse av litteraturvitenskapelige storheter som tidligere har skrevet om Hölderlin (Heidegger, Adorno, Szondi, de Man), om dennes radikale diksjon. Han påpeker at selv om Hölderlin skrev elegier som var rettet mot den forgangne antikken og det guddommelige så ble hans fragmenterte form paradoksalt nok en invokasjonsform. Melberg kaller Hölderlins dikt for hymniske elegier, fordi leseren trekkes inn i spillet mellom fravær og nærvær. Leserens aktivitet i møte med diktenes cesurer blir en rytmisk figurasjon, "en aktiv formning/formering av textlige 'figurer'" (Melberg 1995: 23). (Et illustrerende eksempel er diktet "Brød og vin". Der heter det "Men for seint er vi komne, ven! Gudane lever/ rett nok, men over hovudet vårt, i ei anna

¹⁸ Dette er også veldig nært noe Eivind Røssaak skrev om Sundes *Naturligvis måtte hun ringe* i sin hovedfagsoppgave; at de mange parentesene i boken fikk en utsettende og uendelig kommenterende funksjon. Det finnes ingen parentes i *Kalypso*.

¹⁹ Min lesning omkring følbarehet i Ole Robert Sundes *Kalypso* har for øvrig mye til felles med Kampevold Larsens lesning av Tor Ulven, slik også Sundes og Ulvens forfatterskap har mange krysningspunkt. Kampevold Larsen vektlegger hvordan det formmessige i Ulvens tekster som gestus gir rom for sanselig erfaring av den paradoksale materialiteten, og gir mulighet for overskridelse.

verd” (Hölderlin 1996: 57). Via versbindingene blir ikke diktet bare et minne om nattverdens fraværende hovedskikkelser, men et inntak av og tilnærmelse til disse.) For Hölderlin var det viktig at denne spesielle diksjonen ikke var et resultat av menneskelig håndverk, men at ”rytmens ursprung [fantes] bortom människan, att diktaren kan finna rytm endast genom att lyssna till och underkasta sig detta bortommänskliga” (Melberg 1995: 23).²⁰ Det antisubjektivistiske og antiintensjonelle i dette er tydelig, og parallellen til Deleuzes eksempel fra Beckett som ble diskutert i forrige kapittel er slående: I komposisjonens lytting og sansning, i opptreningen av følbareheten, er man rettet utover snarere enn innadvendt.

Tilbake til *Kalypso*: Paratakse forekommer altså der på setningsnivå blant annet ved hjelp av semikolon. Men man kan også si at der er paratakse på et bredere nivå, i selve avsnittsinndelingen. Veldig banalt kunne man si at siden teksten i det hele tatt er delt opp i avsnitt, så finnes det oppstykkede deler som en i lesning må sammenkjede. (Det samme kunne man naturligvis også si om de enkelte sidene i boken.) Dette understrekes ved at punktum kun forekommer, i hele boken, på slutten av avsnitt (bortsett fra ett par steder for å markere datoer), og store bokstaver innleder nye avsnitt (bortsett fra ved forekomster av egennavn). Innad i avsnittene brukes utelukkende såkalte *svake* skilletegn, for eksempel komma, semikolon og tankestrek, i motsetning til *sterke* skilletegn, som punktum og utropstegn. Slik blir hvert avsnitt så og si én setning, én kompakt enhet som er del av samme periode (semikolon regnes ikke å skille perioder fra hverandre).

Hva er et avsnitt? På skolen lærer man å skrive artikler med porsjonerte argumenter, hvor avsnitt danner logiske ledd i argumentasjonen. Ofte kan måten en tekst er stykket opp slik på virke naturlig både for forfatter og leser. Ikke i *Kalypso*. Ser man på de første sidene, hvor avsnittene er relativt korte, kan det være vanskelig å forstå hvorfor avsnittene er delt opp nettopp slik, hvorfor de ikke kunne hørt til *samme* avsnitt.

Midt under arbeidet, etter en viss klokkeid som ble mer og mer presis klokken halv to, stoppet jeg og slapp det jeg hadde i hendene.

Tilbakevendt fra turen kunne jeg ta opp tråden ved å presse meg selv til å sette punktum.

Jeg kunne til og med skrive ufullstendige setninger eller fullstendige og helt korte.

(K 5)

²⁰ I sin studie av Hölderlins dikt anvender Melberg utdrag fra brevromanen *Die Gundenode* av Bettina von Arnim fra 1840, hvor forfatteren gjenforteller ting Hölderlin angivelig skal ha sagt. Kilden er av flere grunner ganske tvilsom, noe Melberg innrømmer og diskuterer, men utdragene presterer likevel å komme med presise beskrivelser av en slags poetikk hos Hölderlin. Mitt sitat er hentet fra Melbergs parafrasering av romanen.

Til tider er avsnittoppdelingen mer forståelig, da hovedpersonens oppmerksomhet veksler fra å se på ting, til å snakke med noen, til å tenke på noe, osv. Men teksten er da også styrt av hovedpersonens assosiasjoner og sanseinntrykk. Slik blir det ganske uforståelig hvorfor den i det hele tatt er delt opp i bolker, istedenfor å komme som én tett masse med tekst, slik som i for eksempel Sundes *Den sovende stemmen* (der forekom det bare noen ganske få punktum, men veldig mange komma). Et eksempel:

... en bil som

var feilparkert, trikken sto overveldende, nesten brysk, men jeg så
vekk, og der jeg la blikket; hva fikk jeg ikke se:
En flokse, men det var ikke henne, som alle kalte, etter hennes
kroppslige gjerninger, Kvikk Lunch...
(K 15)

Her ser vi at selv om punktum bare forekommer på slutten av avsnitt, så er det ikke punktum på slutten av *alle* avsnitt. I dette tilfellet er det et svakere skilletegn, kolon (som riktignok er på grensen til å være et sterkt skilletegn), som markerer overgang til neste avsnitt. Første avsnitts siste setning, ”hva fikk jeg ikke se”, peker så ironisk videre til neste avsnitt.

Ofte i *Kalypso* tar et avsnitt opp tråden fra der et annet avsnitt tidligere har sluppet, nærmest som et slags enjambement på avsnittsnivå, og mye likt slik semikolonet brukes på setningsnivå for å utsette en tematikk. Et eksempel kan være en tekstpassasje hvor hovedpersonen minnes en ivrig samtale han hadde med en nabo om en person han i narrativets nåtid ser foran et glassmesterverksted på gaten. I et første avsnitt beretter hovedpersonen om sladresamtalen med naboen, om den tredje mannens økonomiske og ekteskapelige historie. I neste avsnitt beskrives den tredje mannen slik han fremstår på gaten. Avsnitter deretter tar så opp igjen sladdersamtalen med naboen fra to avsnitt før, idet det begynner: ”Men det stoppet ikke der...” (K 19).

I og med at teksten slik er drevet frem av et assosiasjonsmønster kan man faktisk også snakke om en *hypotaktisk* underordnende stil, i tillegg til parataksen. I en slik følger undersetninger på undersetninger hovedsetningen, i en assosiativt flytende bevegelse. I ytterste forstand vil en hypotaktisk stil alltid ”leie” lesningen, uten å ”slippe hånden” slik parataksen gjør. Betyr det så at parataksens setning er den korte og steile, og hypotaksen den lange, lineære og logisk-dramatiske, det vil si at alt følger en forståelig kausal årsakssammenheng? En radikal hypotaktisk stil er stream-of-consciousness. Men prøv å tolk Molly Blooms monolog på slutten av James Joyces *Ulysses* (1922) uten å miste den ledende hånden! Eller, litt mindre voldsomt, enkelte passasjer i *Kalypso*:

I det skarpe lyset skinte de mørke fjærene [til en skjære], over stjerten var det et grønnaktig skjær, kanskje det kom fra innsiden eller et sted mellom fjærene, det hvite brystet var som snø; hvordan kunne de gamle romerne kalle det for nix og er det et slektskap med det engelske og snart på alle språk, slik vi også sier det, niks, til hva da, den kalde snøen, så visst ikke, er det ikke den vi elsker, men hva er det da, kanskje det skyldes Storbritannia, som en gammel romersk koloni, hva om det kunne ha vært opphavet til å mislike snøen.

Som min mor hatet den.

(K 9)

Hovedpersonens mor er ikke norsk, for, som han sier et annet sted, så skriver han ikke på sitt morsmål, men på sitt farsmål (K 44). Kanskje er moren engelsk? Hovedpersonen har i hvert fall familie der ("mine engelske fettere", K 81).

I den siterte passasjen er assosiasjonsbevegelsen ganske så rettlinjert (det ene leder til det andre som leder til det neste som leder til...). Men det skapes også assosiasjoner gjennom ekko og gjentakelse av motiver og temaer fra forskjellige steder i teksten. For eksempel: Én flik av det ovenfor siterte avsnittet stikker litt ut fra resten fordi det ikke er like åpenbart hvordan den passer inn i assosiasjonsrekken, det om skjærens grønnaktige skjær: "et grønnaktig skjær, kanskje det kom fra innsiden eller et sted mellom fjærene". I lesning kan dette peke tilbake til en passasje fra et avsnitt tre sider før:

Til venstre for meg var det et husfasadestillas, utenpåkledd av et grønt klede, det blafret svakt, fargen var umiskjennelig falmet av vær og vind, dertil skittent.

Fargen var uttynnet blekgrønn; hva kommer etter en slik farge, for en annen ligger i kulissene og venter på å tre fram.

(K 6)

Mens hovedpersonen her lurar på hvilken farge som ligger og venter bak grønt, potensielt, som før det går fra de usynlige kulissene og frem på den synlige scenen (like etter heter det at "kledet var løftet opp, som inngangen til en sjabbete og overgitt scene"), så skimtes noen sider lenger frem noe potensielt grønt bak den synlige siden av fuglens fjær. Slik "enjamber" de forskjellige tekstelementene stadig seg selv, i resonansen skapt av sterkere og svakere paralleller: "Det var ikke øynene hennes [en hundeeier på tur med sin hund] og hundens øyne som var parallell; det var den røde tungen og hennes røde lepper..." (K 30. På dette tidspunktet er hovedpersonen opptatt av å se etter rødt). At der er en hypotaktisk assosiativ glidning i teksten hindrer den altså ikke fra å også være parataktisk. Paratakse og hypotakse – i vid forstand – eksisterer om hverandre i lesningen. Kanskje kunne man si at en tekst i utgangspunktet kan fremstå som parataktisk, mens hypotaksen (eller enjambementet eller det dramatiske forløpet) oppstår i lesningen?²¹

²¹ Her kunne det legges til at selv om det selvsagt finnes konvensjoner når det gjelder hvordan en skal lese en bok, så finnes det ikke noen bruksanvisning som sier at man skal lese *Kalypso* fra begynnelse til slutt, med avsnittene og sidene i den rekkefølgen de er gitt, eller setninger fra venstre side til høyre side osv.

Kalypso er altså en tekst som på flere nivåer har en sidestilt struktur som blir en utfordring for leseren. Blant annet ved hjelp av semikolon skapes det et språkuttrykk som kan virke uvant og som utfordrer norske rettskrivningsregler og -normer. Det blir ofte, slik det het i *Språkvett*, ”haltende og feil”. Nå vil riktignok enhver bok om normer og regler for språkbruk nødvendigvis være normaliserende. Men, i *Språkvett* og lignende bøker nevner man også at feil bruk av sideordning er et yndet skjønnlitterært *stilmiddel*. Og *Kalypso* er åpenbart ingen bok man får stor glede av hvis man går inn i lesningen med håp om å lese ”riktig norsk”. Semikolonet er grunnleggende anarkistisk, og at bruken av det er tvilsom sett fra en normaliserende grammatikks synspunkt hindrer ikke ”semikolonenes driftige energi” (som det heter i et essay fra *Jeg er et vilt begrep*, Sunde 2007: 492) fra å gagne lesningen. *Kalypsos* affinitet til ”feilen” viser seg i forekomsten av semikolon og den uvante syntaksen, men er også mer eksplisitt uttalt: ”En av de romerske skriftlærde, kanskje den fremste retorikeren, karakteriserer Seneca, jeg husket det fra en engelsk 1800-talls forfatter [...] at hans stil var for det meste dårlig og umåtelig farlig, nettopp av den grunnen at hans verker vrirler av sjarmerende feil” (K 57).²²

Hvis semikolonet er så uhåndterlig, hvordan skal man i det hele tatt bruke det? Det at mange bruk av tegnet er ”feil” betyr ikke at man bare kan sette det hvor som helst for å få en stilistisk effekt? I artikkelen ”Skiljeteikn” (1958) kommer Theodor Adorno ganske nærmere å erklære semikolonet for et slags språklig-musikalsk interpunksjons- og intonasjonstegn. Han skriver: ”Ikkje i noko anna av sine element er språket så nær musikken som når det gjeld skiljeteikna”, og ”... skilnaden mellom komma og semikolon kan berre den ha fullverdig kjensle for som får med seg skilnaden mellom sterkare og svakare fraserings i den musikalske forma” (Adorno 1992: 59f). Altså må man legge seg flat for dem som har bedre litterær-musikalsk teft enn en selv? (Som allerede nevnt mener hovedpersonen i *Kalypso* å ha usedvanlig godt gehør – men påstanden blir i neste omgang latterliggjort av hans kone.) Adorno nyanserer: ”Dersom musikken er tvinga til å skulle bevare biletet av sin likskap med språket gjennom skiljeteikn, så strevar språket etter sin likskap med musikken ved å mistru skiljeteikna” (Adorno 1992: 60).

Adornos artikkel omhandler språkets stilling i det moderne, og kan virke ganske dystert. Det han skriver om tankestreken kan også gjelde for semikolonet: ”Det er tankestreken som gjer at tanken kan hanskast med sine fragmentariske karakter. I ei tid av tiltakande

²² *Kalypso* er for øvrig heller ikke helt fri for korrekturfeil. Tre eksempel: Hovedpersonen minnes sin far som endelig kommer til overflaten etter en dukkert som ”en lite mørk flekk som var synlig langt til havs” (K 15) – det skal vel være ”liten mørk flekk”; i ”enda en gang bøye jeg med ned for å se på...” (K 56) mangler en d i ”bøye”; i setningen ”Og med god grunn ville, mine barn ha supplert” (K 66) er komma satt feil.

språkleg forfall er det ikkje tilfeldig at dette skjileteiknet, som skil det som simulerer at det høyrer saman, blir forsømt” (Adorno 1992: 61). Tegnsettingsapparatet blir forenklet og fordummet etter trykk fra språkkonsumentene. I sin diskusjon omkring semikolonet uttaler han at han deler sin landsmann Theodor Haeckers bekymring over at når dette tegnet dør ut vil ingen lenger kunne skrive en ordentlig periode.

Gjennom å ofre perioden blir tanken kortpusta. Prosaen blir sett under tvang av protokollsetningane, positivistenes kjæraste barn, retta utelukkande inn mot registrering av fakta, og dermed gir syntaks og interpunksjon frå seg retten til å artikulere, til å formulere, til å komme med kritikk, språket kapitulterer for det reint verandre, før tanken får tid til å tenkje over kva kapitulasjonen verkeleg inneber.

(Adorno 1992: 63)

Adorno bruker ikke begrepet paratakse i denne artikkelen, men det er nærliggende. Skilletegnene er, som brudd og sprang, utrykk for det uanselig ikke-identiske, det Andre: ”Den skrivande kan ikkje følgje dei ofte stive og grove reglane, han kan heller ikkje igonerere dei, for då forfell han til det sære og forlèt gjennom poengteringa av det uanselege – og det uanselege er interpunksjonens livselement – skiljeteiknas vesen” (Adorno 1992: 65). Fra dette sitatet får vi også høre at semikolon *ikke* bare er for de innvidde, som et slags elitistisk ”kunst for kunstens skyld”. Skilletegnene er uansett uanselige.

Korleis ein enn ser det, er konflikten der og det skal mykje styrke eller mykje dumskap til for ikkje å miste motet. Men eit råd kunne vere at ein skal bruke skiljeteikna slik muskarane gjer bruk av forbodne overskridingar av harmoniar og stemmer. Når det gjeld slike regelbrot, lar det seg avgjere om det er ein intensjon bak eller om det berre er slurv, eller subtilare sagt: om den subjektive viljen brutalt bryt reglane eller om den vurderande kjensla skjønnsamt tenkjer og føler seg fram når reglane blir suspenderte.

(Adorno 1992: 65)

Å tenke og føle seg frem, fremfor subjektiv vilje til identitet – igjen minner det om Deleuzes Beckett, eller Hölderlin som lyttet til den utenommenneskelige rytmen. Adornos artikkel ender faktisk også opp i hans tanker om mimesis, som modernitetens språk vanskeliggjør:

For skiljeteikna, som artikulerer språket og såleis knyter skrifta til stemma, har gjennom deira logisk-semantiske selvstendigjering fjerna seg frå stemma, slik all skrift har gjort, og såleis har dei komme i konflikt med sitt eige mimetiske vesen.

(Adorno 1992: 65)

Adorno avslutter sin artikkel med å oppfordre til sparsom bruk av skilletegn (i likhet med Gertrude Stein) for på denne måten å gi ”reverens til den lyden skrifta kveler” (Adorno 1992: 65). Dette er tydeligvis ikke strategien i *Kalypso*. Der er snarere skilletegnene del av formidlingen av *muligheten* for lyd. Men å slik slå et slag for semikolonet innebærer verken korrekt grammatisk bruk eller vilkårlig bombardement av unødvendig tegnsetting.

Fremgangsmåten er heller lytting og føling – en opptrening av følbarheten – en mimetisk adferd.²³

Ofte i *Kalypso* følger også semikolonene den spesifikke sanselige erfaringen som beskrives. I følgende tilfelle fungerer de nærmest onomatopoetisk, ved å markere brå rykk: ”Noen gardiner ble dratt vekk; hardt og kontant, jeg kunne høre metallringene skrangle innover gardinstangen i et rykk; nesten i sinne” (K 24). Eller her:

Jeg kunne høre vinden løpe opp kledningen; et sted var det noe som slo mot et av stillasstengene; klangen var metallisk og jeg tenkte på ribbete flaggstenger hvor flagglinen slår i vinden.

Om enn forskjellig, ikke hvis masten var av metall; til og med da ulik; det var lyden fra flagglinen som slår mot en treflaggstang jeg kunne høre eller ville høre.

En natt på en av mine venners hytte høyt til fjells mens den stive kulingen ulte og alle hyttenes stive og stramme flaggstangliner slo og gav meg en følelse av den ytterste forlatthet; liksom vi ikke hadde vært der, eller når vi ikke er der, tilfaller våre eiendommer det som er fjellet, trærne og vindens prima facie: Deres fremmedhet.

(K 7)

Utover at hovedpersonen innrømmer at identifiseringen av en lydlikhet ikke er helt presis, så er kanskje særlig andre avsnitts to siste ord, ”ville høre”, vesentlige her: ”Lyden” i skriften, en paradoksalt musikalsk umiddelbarhet, er det som man blant annet ved hjelp av semikolonet kan *kunne* høre, men ikke nødvendigvis hører. Det siste avsnittet kan også vitne om det ikke-identiskes fremmedhet vis-à-vis subjektet: Mennesket minnes utopien, og sin egen adskillelse fra denne. Bemerkelsesverdig nok er hovedpersonen umiddelbart etter denne passasjen i gang med å lytte igjen, idet hans melankolske tanker avbrytes av den påtrengende erfaringen av verden, som han antyder at det kan ha vært hans egen tankeaktivitet som har blokkert ute. Det fremmede er ikke lenger det fjerne, men det kommende: ”Hvor kommer det fra, som med ett, om ikke med ett, men som oppleves som umiddelbart; all larmen utsprunget på alle kanter rundt meg, liksom min tankepredthet hadde dempet det” (K 7).

²³ Om semikolon i norsk sammenheng kunne André Bjerke fortjene å bli nevnt her. I artikkelen ”Kunsten å undervise i norsk”, som kommenterer Johan Hertzbergs pedagogiske bok *Vårt morsmål* (1952), skriver han følgende: ”Jeg er helt uenig med forfatteren [Hertzberg] når han går inn for å avskaffe semikolon; det *er* for øvrig allerede avskaffet i skolen. Men dette er bare et enkelt uttrykk for samnorskens tendens til å ribbe sproget for nyanser; selvsagt gjør denne tendensen seg gjeldende i tegnsetningen. Personlig anser jeg semikolonet for å være et helt uunnværlig interpunksjonstegn; spesielt er det nødvendig der hvor emnet krever det lange åndedrett i stilen – som for eksempel i en naturskildring, hvor en rekke inntrykk strømmer på samtidig, og man føler behov for mange setninger i samme periode. Her vil det ofte være galt å brette av med et punktum; stilen vil virke abrupt og stakkato hvor den bør være flytende og ’i drift’ – på den annen side kan den pause et komma angir, være for kort; man trenger et mellom-tegn. Hvorfor skulle ikke skriftsproget ha rikt nyanserte pauseangivelser når musikken har det? Hertzberg hevder at man ikke kan gi noen klar regel for når man bør bruke semikolon. ’Bruken av semikolon vil lett føre til utglidning,’ mener han. ’Elevene vil komme til å bruke semikolon hver gang de ikke kan bestemme seg for enten punktum eller komma.’ (Ja, nettopp! Det gir et utmerket vink: akkurat *da* bør elevene bruke semikolon!)” (Bjerke 1971: 12). Bjerke visste også å bruke semikolon i sitt skjønnlitterære forfatterskap – se for eksempel hans novelle ”Skrittene” fra *Tryllestaven* (1961).

Oppsummert: *Kalypsos* mange semikolon blir en utfordring for leseren fordi skilletegnets bruksområde tøyes. Denne utfordringen blir også en styrke: Semikolonene lader teksten ved at det blir opp til leseren å bestemme hvordan han eller hun vil tolke sidestillingen av setningsleddene. Måten å møte dette på er som å trene opp følbareheten, å føle seg frem, å gå der teksten bærer.

*

Som et haleheng til dette lille studiet av semikolonene i *Kalypso* bør det nevnes at alle tankestrekene og kolonene i boken også bidrar til paratakse og en spenningsfylt syntaks, selv om disse to tegnene ikke har like utydelige regler for bruk som semikolonet. Kolon forekommer særlig i samtaler (se neste delkapittel for mer om dette), men også i tilfeller hvor noe beskrives, før det etter kolonet avslører hva som beskrives – altså som en sidestilling.

... jeg smattet for å kunne kjenne etter om jeg kunne lokke fram dens søte saltsmak, nesten todelt, aristotelisk, tingens verden kan også være stoisk og balansert, Glycyrrhiza glabra, er ikke det som å fornemme det uendelig lille fra den gamle greske sommeren: Lakris.

Som for å smøre munnlæret, det vet alle, tygde kverulanten over alle kverulanter, før han gikk til sitt agora, lakrisrot, for å målbinde hele Athen, fotfulgt, kunne det gi ham hodepine, av den aldri hvilende Platon, med en rull utrullet mellom hendene for å skrive ned hans enetale: Sokrates.

(K 34)

Tankestrek markerer assosiasjonshopp som ofte har noe med det som tankestreken etterfølger. For eksempel: "... lærlingen [fikk] en durabelig ørefik – vingene til en due klappet og jeg kunne høre en tynn vibrasjon fra vingefestene" (K 15. Bevegelsen fra ørefik til vingeklapp kommer igjen på side 22, da på avsnittsnivå). Eller det som etterfølger tankestreken undrer videre på det som står før tankestreken, i følgende tilfelle også med et sammenlignende "som": "... alle de forskjellige bestanddelene som utgjør tidens fysiske rom – som den aksens innover i et rom som tildeler oss aldring mens dens selv er unndratt fra å bli gammel" (K 45). Noen ganger er det uklart hvorfor semikolon blir brukt istedenfor tankestrek eller kolon, og vice versa:

En grå patina, sørpefarget – kant i kant med det grønne kledet; når tid, hadde jeg ikke lest om det, ble de første bygningene malt, og med hva slags farge: I det greske tempel er muren ingenting, all interesse ligger i de frittstående søylene og den frisen de bærer.

(K 9)

(3.2) Samtale

I løpet av sin gåtur møter hovedpersonen flere personer som han snakker med. I tillegg til disse dialogene, som blir gjengitt, minnes han og gjengir tidligere samtaler han har hatt med blant annet sin kone, sin datter, sin redaktør Morten Moi, en filosof og venn, en kvinnelig bekjent, en nabo og en uvenn. Jeg vil se nærmere på samtalen mellom hovedpersonen og filosofen ved fontenen i parken, og på hvordan denne fremstilles i boken. Men aller først vil ta for meg en annen samtale som ikke er mellom hovedpersonen og en annen person, men som gjengis i bruddstykker i løpet av boken: samtalen mellom Buddha og hans lærling. Et hovedpoeng i dette delkapittelet er at samtalekunst er det samme som å trene opp følbareheten.

I forrige delkapittel nevnte jeg at semikolon kan ha en utsettende funksjon på tematikken. Noen ganger blir tematikken tatt opp igjen på et senere tidspunkt, andre ganger ikke. Dette skjer ikke bare innad i avsnitt, men også mellom dem, ved at et fragment fra et avsnitt svarer til et fra et annet. De anekdotiske Buddha-fragmentene er eksempler på dette. Det kan se ut som om hovedpersonen har lest disse et sted, og så minnes dem (for alt jeg vet kan de være hentet fra en trykt kilde). De to første fragmentene kommer ganske tidlig i *Kalypso*, mens de fire siste kommer mot slutten. Slik danner de en liten fortelling i fortellingen(e).

En av Buddhas lærlinger sa en dag til Den opplyste: Mester, jeg vet hvorfor fuglene synger [...] som et svar fikk lærlingen en durabelig ørefik.
(K 15)

En av Buddhas lærlinger hadde spurt Den opplyste: Mester, hvorfor synger fuglene; [...] /] En rasende ørefik var svaret til Den opplyste: Men mester, forsøkte han, som for å forsvare sitt spørsmål: Hva er det, spurte Den opplyste, livredd for å bli irectesatt en gang til, svarte lærlingen: Takk.
(K 22)

Mester, sa den unge lærlingen til Den opplyste, som sov under et aprikostre, siden Den opplyste ikke svarte, ble lærlingen taus, etter en stund kunne han ikke fri seg fra å påkalle ham en gang til; igjen var det nytteløst, til slutt ristet han i Den opplyste og sa: Mester, vi er omringet av giftige slanger, hva skal vi gjøre, det blir flere og flere av dem, Den opplyste våknet, gjespet før han åpnet øynene og sa: Ikke glem det jeg skylder deg.
(K 93)

En ørefik, hadde lærlingen svart etter at Den opplyset hadde minnet ham på om det som ennå var ugjengjeldt, men hvorfor, spurte Den opplyset, så langt rekker ikke min visdom, svarte lærlingen og viste fram det ene kinnet som skulle bli opplyst.
(K 104)

Og som det smalt, den opplyste ørefiken, slik at lærlingen satt plussende rød i fjeset, som av sjananse, og sa: Mester, nå vet jeg det, hva er det du vet, spurte Den opplyste.
(K 120)

Og lærlingen, oppjaget og full av iver, det var den beste historien, etter å ha feilet mange ganger, all den stund det å feile var den rette veien til å bli opplyst, ble funnet av Den

opplyste under hans seng: Hva gjør du, spurte Den opplyste, til og med dine nattlige sysler
rettleder meg, svarte lærlingen.
(K 123)

Lærlingen mener først å vite hvorfor fuglene synger, men får en fik. Selv når han spør, får han en fik. Det utarter seg som en læringsprosess hvor lærlingen lærer å forvente hva som vil komme idet han gjør noe: en fik. Det ender med en tillits- og kjærlighetserklæring til den som gir ham fikene.

Dette kan reflektere leseprosessen. Som lesere forholder vi oss som lærlinger ovenfor vårt objekt (boken, Buddha, kunsten etc.). Vi strever med dens gåtefullhet som stadig gir oss en fik når vi tror vi har taket på den. Fragmentene kan også leses som en advarsel mot mitt forsøk på å naturalisere følbareheten, å bestemme virkning og årsak, å fornuftiggjøre følbareheten – som om jeg tror jeg vet eller stadig spør om fuglesangen. En slik undersøkelse vil til slutt alltid ende opp med et slag i trynet, fordi en må innse at en ikke helt klarer å beskrive erfaringen, fordi den er i konstant bevegelse. Men stadig prøver jeg, og godtar fikene som en del av det å være nær boken og dens erfaringsfelt.

Hovedpersonen ser ut til å være i lignende posisjon. På et punkt spør han seg faktisk, og svarer, ”hva er musikkens opphav[?], for et spørsmål” (K 92). Enda en parallell her kan være til spørsmålstegnene i *Kalypso*. De finnes det bare to av. Det ene:

... hvor mange byer hadde ikke Cæsar brannsat.
Og hans gjeld for å komme høyt på strå; kunne det være mulig, så mye, ikke noe annet
enn åtte tonn gull.
Ble den noen gang tilbakebetalt?
(K 79)

Det er som om også Caesar, i likhet Buddhas lærling, hadde noe ugjengjeldt som han skyldte; som om han også fortjente en fik (og han fikk det kanskje, da han ble drept i attentatet). Det andre spørsmålstegnet i boken er mindre åpenbart beslektet med Buddha-fragmentene. Det kommer idet hovedpersonen ufint har beskrevet en uvenn han møter på gaten (mer om dette møtet i kapittel 4). Han innrømmer at hans mistillit til mannen i stor grad er basert på rykter: ”Hva var hans gjøren og laden?/ Med hånden på hjertet så visste jeg det ikke, det eneste jeg visste var det som ryktene fortalte” (K 99f). Det kan se ut som spørsmålstegnene brukes for å vise ydmykhet og tilkortkomning. I så fall kan det også nevnes at boken er fri for utropstegn, som ville hatt en motsatt funksjon.²⁴

Også bemerkelsesverdig er det at Buddha i fragmentet fra side 104 kalles ”Den opplyset” istedenfor ”Den opplyste” (mine kursiveringer). En kunne forsøkt seg med

²⁴ I moderne gresk og i slavisk liturgisk språk er semikolon tilsvarende vårt latinske spørsmålstegn.

tolkninger: Lyset fra oven? Lyset som peker opp? Eller er dette kanskje en korrekturfeil? I samme fragment spør ”Den opplyset” lærlingen om noe – er det et sokratisk spørsmål, eller er det faktisk noe Buddha ikke vet? Hva er et sokratisk spørsmål? Slik som jeg skrev om semikolonet i forrige delkapittel, kan dette være en konstatering av feilen, som blir en åpning for det ukjente. Som det het: ”all den stund det å feile var den rette veien til å bli opplyst” (K 123).

Mye av det samme tankestoffet som i Buddha-fragmentene kan finnes i den andre samtalen fra boken som jeg nå vil ta for meg, den mellom hovedpersonen og en filosof han er vennlig med. Denne, som foregår ved fontenen i en park, er den mest omfangsrike i boken – selve samtalen foregår over ti sider – og formmessig kan den sies å være typisk for de øvrige samtalene som forekommer. Måten samtalen er presentert på kan få oss til å stille en del grunnleggende spørsmål til hva en samtale egentlig er. Hva forventer man av en dialog? Som kommunikativ aktivitet kunne den ideelt sett sies å være en mest mulig effektiv utveksling av informasjon mellom to parter, hvor sluttresultatet er at partene innehar den samme informasjonen. I et slik henseende kunne møtet mellom hovedpersonen og filosofen ligne på en parodi på en dialog. Akkurat hva de to lærde mennene snakker om, og hva de mener om dette, står i fare for å gå tapt i en tilsynelatende uorganisert flom av innforstått ordgyteri.

I romaner og noveller som ligger nærmere en tradisjonell realistisk estetikk blir samtaler gjerne gjengitt med anførselstegn eller tankestrek for å markere dialog, med tydelig markering av utsagnsperson osv. – dette er fortsatt malen som følges av brorparten av forfattere i dag. Presentasjonen av samtalene i *Kalypso* vil kunne fortone seg som kaotisk i forhold. Samtidig lar hovedpersonen seg stadig, i løpet av samtalene, distrahere av det som skjer rundt ham. Men, leser man nøye og setter dette i sammenheng med hva som utspiller seg andre steder, da blir det tydelig at partene faktisk snakker om en hel masse særs relevante emner. Bokens poetologiske refleksjoner kan særlig sies å dukke opp i samtalen mellom hovedpersonen og filosofen i parken. Spesielt første del av samtalen omhandler emnet kommunikasjon, og de to samtalepartnerne blir representanter for sine respektive fagretninger – forfatteren og filosofen, praktiker og teoretiker. I det første utdraget jeg siterer har jeg kursivert det jeg antar er filosofens replikker, for å gi en litt mykere start for leseren av masteroppgaven. Jeg kommer til å la det stå til i resten av utdragene, fordi antagelsene bare er svært så provisoriske. Du kan prøve å se om du er enig i mine gjetninger: ”en av mine helter, *er ikke de alle franske*, denne er gresk, *jeg vet, den dype, den delfiske, ikke sant, den dunkle, det passer bra*, hva mener du, *når det gjelder deg*, men ikke deg, som elsker klar tale” (K 43). Hovedpersonen har som mange av dagens litterater et nært forhold til franske

postmodernistiske teoretikere, som i likhet med den ikke navngitte grekeren som her nevnes har blitt beskyldt for obskurantisme. Filosofen på sin side innrømmer å ha tyske forbilder, og hovedpersonen karikerer ham som en elsker av klar tale, og da gjerne enveistale:

Hva pønsker du på, sa jeg til min venn filosofen, [...] Jo, det skal jeg fortelle deg, altså ikke en samtale, etter tysk merke, hvorfor tysk, det vet du, som det heter; jeg vet ingenting, det er for kokett, det er du som er kokett, og jålete, men jeg benekter det ikke, det gjør du, det var da voldsomt, vi er bare forskjellige, følgelig er ikke jeg kokett som du, heller ikke jålete, for ikke å snakke om å være dunkel, du mener å snakke dunkelt, dunkelt sagt...
(K 44)

Stereotyper om tysk væremåte – klarhet og ryddighet, autoritær mestring, målbevissthet og resultatorienterthet – tulles med og konfronteres av klisjeer omkring fransk etterkrigsfilosofi samt en dose av Sokrates' ydmykhet, før det etter hvert blir svært vanskelig å holde oversikt over hvem som er hva. Hvem er egentlig kokett og jålete, og hvem er ikke det? "vi er bare forskjellige", men hvor er hvem? Hva er klar tale?²⁵

Leserens spørsmål "Hva er det jeg leser?" speiles av hovedpersonens og filosofens interesse for hva den andre tenker og leser. Det vil si, det er vel hovedpersonen som er den mest pågående nysgjerrige, særlig når det gjelder filosofens veske som tilsynelatende er full av bøker. "hva hadde du i tankene, det vil jeg ikke si" (K 43); "Hva tenker du på, det vil jeg ikke si" (45); "Hva har du i vesken, det er hemmelig" (46); "du vet ikke hva jeg mener, så hva mener du" (47); "så du vet hva jeg har i tankene, jo visst, men det er ikke helt sant, heller ikke usant, det er sant, men da tenker jeg ikke i de banene, hva slags baner, nå vet du ikke hva jeg har i tankene, naturligvis ikke" (48f) osv.

Som i et skuespill markerer kolon i samtalepassasjene hvem som sier hva. Noen eksempler på dette kan sees i de tidligere gjengitte anekdotene om Buddha og hans lærling. Men forekomsten av kolon i gjengivelser av samtaler er ikke konsekvent. Det er også ofte utydelig hvem som sier det som etterfølger kolonet. Noen ganger i prosa blir en slik utydelig utsagnsposisjon ryddet opp i ved å avslutte setninger med "hun sa" eller "han sa", men også dette kompliseres i *Kalypso*. For eksempel her: "Er du gal, hvorfor ikke, nå må du slutte, sa min kone, spurte jeg, sa min datter" (K 11). Det hele gjør at samtalene grenser til det schizofrene – noe det følgende utdraget demonstrerer effektivt: hovedpersonen tror han hører

²⁵ Den ikke navngitte grekeren som hovedpersonen hadde i tankene før han møtte filosofen kan være Heraklit (535–475 f.Kr.), som Sokrates karakteriserte som "den dunkle" og "en delisk dukker" (se Sunde 2007: 613). Sokrates var ikke alene om å påpeke dette; for eksempel Cicero kalte Heraklit for "den mørke" som bevisst skrev for obskurt, og var en av flere som bidro til at Heraklits navn opp gjennom historien gjerne har kommet med en lignende epitet. Videre: Når samtalen i parken inntreffer i *Kalypso* er det faktisk ikke lenge siden hovedpersonen tenkte på nettopp Sokrates, som nevnes i det siterte utdraget. Han har tenkt på Sokrates' forhold til det å samtale, og nedskrivningen av hans "enetales" i Platons hånd (se K: 34, allerede sitert i masteroppgaven helt mot slutten av forrige delkapittel. Et stykke ut i samtalen i parken sier filosofen om hovedpersonen at "det er som å høre Sokrates" (K 47) – eller er det hovedpersonen som sier dette om filosofen?

en stemme som adresserer ham, før han blir i tvil om det egentlig bare var en stemme i hans eget hode (merk det avsluttende ”tenkte jeg”):

... jeg frøs på ryggen: Hva gjør du her, hørte jeg noen si, med høy stemme, som om jeg hadde blitt gal og alle som er gale blir tiltalt med høy stemme, eller hvis du ser syk ut og har blitt gammel, snakker alle med høy stemme til deg; tenkte jeg.
(K 63)

(Det viser seg for øvrig snart at det *var* en person som snakket til ham.)

Den kommunikative forvirringen i *Kalypso* speiles også i en henvisning, i samtalen med filosofen, til Shakespeares *Hamlet*, til en replikkveksling mellom Polonius og Hamlet. Hos Shakespeare er Polonius den praktiske og naive, den representative elsker av klar tale, som er ute etter å finne ut av hvorfor Hamlet – i den aktuelle scenen med nesen i en bok – snakker så dunkelt og oppfører seg så rart. Førstnevnte spør ”What do you read my lord?” og den andre, som i sin eksistensielle søken vipper på randen av galskapen, svarer: ”Words, words, words” (Shakespeare 1997: 48). I *Kalypso* blir Shakespeares personer modeller for de to samtalepartnerne i parken: Hovedpersonen blir Hamlet, og filosofen er hans motpart ”som elsker klar tale, med andre ord Polonius, og hans antagonist, hva var det han svarte: Ord, ord, ord.” Men igjen blir det usikkert: ”Polonius, hvem av oss[?]”(K 43)

Det kan være verdt å lese litt videre i replikkvekslingen i *Hamlet*, da også dette kan reflektere samtalen i *Kalypso*. Umiddelbart etter Hamlets ”Words, words, words”:

Polonius:	What is the matter my lord?
Hamlet:	Between who?
Polonius:	I mean the matter that you read, my lord.
Hamlet:	Slanders sir, for the satirical rogue says here that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plumtree gum, and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams. All which sir, though I most powerfully and potently believe, yet I hold it not honesty to have it thus set down. For yourself sir shall grow old as I am, if like a crab you could go backward.
Polonius:	(Aside) Though this be madness, yet there is method in't.

(Shakespeare 1997: 48)

Polonius spør om ”the matter” som i ”subject matter”, betydning og innhold, men hans klargjørende spørsmål misforstås av Hamlet, muligens bevisst. I neste omgang svarer Hamlet med en mystisk tirade som spår både hans egen og Polonius’ kommende tussethet, men det er usikkert om Polonius forstår dette. Likevel aner han en sammenheng, en kommende mening, i de dunkle ”ord, ord, ord”. Som han sier like etterpå: ”How pregnant sometimes his replies are! A happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of” (Shakespeare 1997: 48).

Selv om Shakespeare i denne scenen ser ut til å opprettholde skillet mellom den klare og den dunkle, ”madness” og ”reason and sanity” – et skille som det for Sunde, i samtalen mellom hovedpersonen og filosofen, og i *Kalypso* generelt, blir viktig å destabilisere og vise usikkerheten ved – så er heller ikke Polonius fri for dunkelhet andre steder i stykket. For eksempel i samtalen med kongen og dronningen, hvor han legger frem sin rapport om den danske prinsens psykiske tilstand:

Polonius: My liege, and madam, to expostulate
 What majesty should be, what duty is
 Why day is day, night night, and time is time,
 Were nothing but to waste night, day, and time.
 Therefore, since brevity is the soul of wit
 And tediousness the limbs and outward flourishes,
 I will be brief. Your noble son is mad.
 Mad call I it, for to define true madness,
 What is't but to be nothing else but mad?
 But let that go.

Gertrude [dronningen]: More matter with less art.

Polonius: Madam, I swear I use no art at all.
That he is mad, 'tis true; 'tis true 'tis pity,
And pity 'tis 'tis true – a foolish figure,
But farewell it, for I will use no art.

(Shakespeare 1997: 44)

Kanskje er Polonius' snurrige og kunstige tale inspirert av Hamlets? Men der Hamlets ords dunkelhet er konsentrert og pregnant, blir skravlebøtta Polonius' dunkelhet, noe ufrivillig kanskje, godt skjult i babbel. Som allerede nevnt ser hovedpersonen på sine gåturer som en måte å lære seg selv å skrive kortere setninger. Er det noe lignende som streves med i *Kalypso*, i kampen med de lange og korte setningene? Hovedpersonen forsøker å skrive kortere og mer prismatiske setninger? Men, filosofen og hovedpersonen: hvem av dem er skravlebøtta, og hvem er poetisk?

Ironiseringen rundt karikeringen av esteten og filosofen og sammenblandingen av samtalerne kommer igjen og igjen i *Kalypso*:

Har du sett, sa jeg og han svarte: Hva da, der, hvor der, til side for deg, hva er det med det, det er alltid noe til side for meg, men en platan, hvor ofte ser du det, han gadd ikke å se dit jeg pekte, som om han var redd for at jeg skulle ta ham ved nesen: Vet du hvem som ble forelsket i en platan, det vet alle, jeg viftet vekk en veps, jeg så etter om jeg ville kunne se dens skygge, en hund løp mot barnehagen, han stirret meg inn i øynene: En tysk filosof, sa han med en lattermild stemme.

(K 45)

Altså: Filosofen innrømmer at han ikke er fri for estetens barnslige fakter, hans ”naive forskning”. Om hans vei er den rette, den ”klare”, så har han også en tilbøyelighet til å gå ”feil”:

... jeg gikk feil, gikk du feil, med vilje, istedenfor å gå Pilestredet til Universitetsbiblioteket, tok du en liten omvei, jeg ville gå gjennom parken, ettersom du tenkte, ikke sant, på hva da, at du kunne være så heldig å treffe meg, da ville jeg aldri ha gjort det, for så å gå glipp av en interessant samtale...

(K 43)

Går han feil fordi han håper på å prate med hovedpersonen? Sistnevnte synes i alle fall å være overbevist om at han liker deres samtaler – ”han [filosofen] som likte å parlere med meg [hovedpersonen]” (K 39) – og den lettere sarkastiske tonen er tydelig vennskapelig og humoristisk istedenfor fiendtlig.

Det bør legges til at også hovedpersonen har en hang til teoretiske grublerier. Noen vidløftige tanker om tidens vesen i løpet av samtalen holder han for seg selv, i frykt for å fremstå som en filosofisk dilettant ovenfor sin faglærde venn: ”jeg skammet meg over at jeg ikke kunne slutte med å fundere i de banene” (K 46). Og hvis å ”trene opp følbareheten” innebærer å sette seg selv og sitt i baksetet til fordel for det som kommer til en, så er ikke hovedpersonen blant sine venner kjent for å være den beste lytteren. Dette innrømmer han også ved å oppføre seg som han gjør i samtaler, men også ved å vise vilje til fornyelse. På samme måte som han vil lære seg å bli en bedre lytter, på samme måte forsøker han å skrive kortere setninger. Dette – setningskamp og lytting – kombineres i *Kalypsos* aller første setning, hvorav første ledd i blokkbokstaver danner bokens overskrift – et slags motto?: ”ETTER Å HA SAMTALT/ med min redaktør, om å skrive kortere setninger, hadde jeg begynt å gå turer for at det skulle avholde meg fra å skrive lange setninger” (K 5). Eller som i en annen samtale, med filosofen:

... hør nå her, jeg lytter, dette vet du ingenting om [samtalen dreier seg på dette tidspunktet om bøkene filosofen har i sin veske], derfor lytter jeg, det er noe nytt, når tid begynte du å lytte, for en lenge siden, det har gått meg hus forbi, kanskje fordi jeg ikke har vist det så tydelig, det gjør du nå, så visst, hvorfor, hvorfor ikke, det holder ikke, hva er det som holder, at du forteller, jeg forteller hele tiden, ikke vær en slik kverulant, som du, jeg går ikke rundt grøten, det gjør jeg, ikke sant, jeg elsker å gå rundt grøten, si det rett ut, hva rett ut, din tydelige iver for å vise at du lytter, rett ut, ja, at det er varmt rundt grøten, ikke det, det andre, kanskje fordi jeg prøver å fornye meg, det var nytt, det er nytt for meg også.

(K 47)

Om de korte ”setningsavsnittene” (hvert avsnitt er en setning) i begynnelsen av boken vitnet om et forsøk på å ”motvirke syntaksens utglidning og hindre forestillingsevnen i å løpe løpsk” (Lindholm 2006: 41),²⁶ så vitner avsnittene som blir lenger og lenger utover i boken også om hvor vanskelig dette er. Noen ganger er setningene mer korthugde og vendt mot ytre objekter (for eksempel når han møter en kvinne på gaten som får hans hender til å riste i affekt (K

²⁶ Audun Lindholms artikkel om *Kalypso* var den eneste lengre lesningen av boken før min. Jeg ”samtaler” derfor også med denne, særlig i neste kapittel.

80)²⁷), og andre ganger er de lengre og mer vendt mot digresjon, erindring og fabulering. Senere i boken omtaler han også de lange setningene som *sine*, i en passasje hvor han minnes hvordan han ved en tidligere anledning ved et uhell stengte seg selv ute fra ”alle mine bøker, mine manuskripter og mine lange setninger” (K 107). Den perpleksiteten som han da opplevde blir en innrømmelse av at han deler de samme utfordringene som den gjengse person i sin lytting og opptrening av følbareheten og fornyelsen. Det kan være skummelt å slippe seg løs.

I avsnittet sitert ovenfor ser også hovedpersonen ut til å mene at lytteøvelsen er noe han alltid har drevet med, og fra *Kalypso* peker dette bakover i Sundes øvrige forfatterskap. Det peker også mot forfatterens tydelige innbydelse til samtale med *Kalypso*, samtale med leseren, hvor han enda tydeligere forsøker å vise at han er lydhør. Selv om hovedpersonen i *Kalypso* er svært sentral i narrativet – ”Jeg, jeg, jeg” (K 13) – så er han samtidig lite selvsentrert, lite opptatt av å gi uttrykk for melankoli og sin egen sinnsstemning. For å være en jegroman forekommer ordet ”jeg” faktisk svært sjelden, selv om det ofte fungerer som et utgangspunkt. Som allerede nevnt har Sundes tidligere bøker blitt kjennetegnet av svært lange setninger og perioder. I et intervju uttaler forfatteren at den mindre kompliserte skrivestilen i hans senere bøker er bevisst: ”Jeg følte at jeg hadde kommet til et punkt hvor jeg begynte å gjenta meg selv, så hadde jeg lyst til å jobbe med kortere setninger, og se om det ville skje noe ved å stanse perioden litt tidligere” (Ruset/Shafieian 2006: 82f). Følgelig går hovedpersonen i *Kalypso* turer som skal avholde ham fra å skrive lange (og ekskluderende?) setninger, og heller kortere setninger, som kanskje i større grad gir rom for leserens deltagelse i ”samtales”. Lesere og kritikere går i møte, selv om ikke samtalen i løpet av spaserturen blir noe kortere av den grunn.²⁸

Det kan være på tide å ta noen steg tilbake, og se stort på samtalen: Istedenfor å utveksle informasjon og gå hver til sitt er hovedpersonen og filosofen i parken deltagere i en samtale – en *sam-tale*. Dette understrekes av og blir en effekt av *formen* samtalen er presentert i i boken. Den ukonvensjonelle punktsettingen og syntaksen utydeliggjør hvem som

²⁷ Om dette er fordi hun minner ham om Venus i Vergils *Aeneiden*, eller fordi hun har en parfyme som han mener å kjenne ut og inn (K 79) – den samme parfymen som hans venninne advokaten bruker (”Det luktet parfyme av henne og med den lukten, den lukten som jeg gjenkjente...”, K: 113), eller en annen kvinne? – eller av en helt annen grunn, det vites ikke.

²⁸ De lengste setningene i *Kalypso* kommer særlig med samtalene, for eksempel kommer den første hele siden uten avsnittsdeling på side tjue, i gjengivelsen av sladdersamtalen med naboen som jeg kom inn på i forrige delkapittel. (I et miniintervju i Klassekampen 18. mars 2008 svarer Ole Robert Sunde følgende på spørsmålet ”Hvilke regler gjelder i ditt liv”: ”Å gå lange turer for å skrive kortere setninger som fortsatt blir like lange...” Se også Sundes forfatterkollega og kamerat Svein Jarvolls lille artikkel om Sunde, ”Naturligvis skulle jeg ønske han var en bedre lytter”, i *Au petit garage* [A].)

snakker og hva som menes. ”det er ikke mulig [...] å atskille mine egne tanker fra alt det andre som tenkes” (K 52) heter det et sted. Og et annet: ”... svarte jeg, og smilte til meg” (K 48). Konvensjoner omkring det å samtale blir utfordret, informasjonskanalen blir avsporet. Og da er det ikke bare å ønske seg tilbake til den vante fremstillingsformen av samtalen og vante syn på hva en slik er: ”snakk enkelt, hva vil det si, vil det si bygdeprosa, hva er det” (K 44).

Språket stammer, som det heter på et punkt i samtalen hvor hovedpersonen gjetter hva slags litteratur filosofen har i veska: ”Mer skjønnlitteratur, og bare non plus ultra, der hvor setningene stammer, det har jeg hørt før, du har hørt alt før, det lukter fransk...” (K 46). Man har godt mulig hørt dette før, for eksempel hos franske Gilles Deleuze.²⁹ I *Critique et clinique* er stamming tema flere steder, særlig i essayet ”Bégaya-t-il...”. For Deleuze blir det nettopp i det stammende språket at man nærmer seg det fremmedspråket som eksemplariske bøker kan fremvise (jf. kapittel to og Deleuzes epigraf fra Proust), ved at det i den nye syntaksen som lyttingen og boringen i språket skaper åpnes rom for en annen erfaring enn den kjente, en ny erfaring, og dermed nye erkjennelser – ”for å avspore deg, for å få deg på sporet igjen” (K 47).³⁰

Stamming i litteratur kan helt enkelt være en stammende fiksjonskarakter – Deleuze nevner for eksempel den stammende protagonisten i Herman Melvilles novella *Billy Budd, Sailor* (1924) – men også andre måter å kortslutte den vante formen på, og indikere at språklig representasjon kommer til kort – for eksempel som med dialogformen i *Kalypso*. En av Deleuzes mange eksempler er Andrei Bielys ”stammende roman” *Kotik Letaiev* (1914), som kretser om forfatterens barndom: Med boken blir man kastet inn i ”un devenir-enfant qui n’est pas moi, mais cosmos, explosion de monde: une enfance qui n’est pas la mienne, qui n’est pas un souvenir, mais un bloc, un fragment anonyme infini, un devenir toujours contemporain” (Deleuze 1993: 143). Det gjelder å lytte og føle seg frem i det kjente for å nå det ukjente – slik som samtalen fortsetter i *Kalypso*:

... det har jeg hørt før, du har hørt alt før, det lukter fransk, hvorfor ikke engelsk, selvfølgelig, eller amerikansk, hvem er det som stammer der, det stemmer det, hva er det som stemmer, en

²⁹ Samtalens fortsettelse kan også peke mot Deleuze: ”... hvorfor ikke engelsk, selvfølgelig, eller amerikansk”; Deleuze ble aldri så berømt i sitt hjemland som han ble i statene – dessuten hadde han et nært forhold til engelskspråklig skjønnlitteratur. Stamming er et tema i andre av Deleuzes bøker også, særlig i hans (og Guattaris) *Mille Plateaux* (1980). Morgenbladets anmelder Kjetil Røed bemerket også denne referansen i *Kalypso*, mens Audun Lindholm i sin artikkel henviser til ”den stammende samtalen” (Lindholm 2006: 43) mellom hovedpersonen og filosofen.

³⁰ At stamming i utdraget fra *Kalypso* nevnes i sammenheng med skjønnlitteratur peker like mye mot de to samtalepartnerens karikeringer og fordommer, og igjen er det usikkert hvem som sier hva. Stamming behøver ikke å bli opphøyet til en poetisk funksjon, et merke på litteraritet. Naturligvis kan for eksempel også sakprosa stamme, ikke bare skjønnlitteratur. En uventet og sjelssettende hendelse på trikken er en stamming og en ny syntaks. Deleuze & Guattari brukte selv begrepet om både litteratur, musikk, film, kunst og språk generelt.

hel stamme stammet, det er det som stemmer, sjøindianerne, den siste mohikaner, stammet han, han hadde et stammende navn, deretter uten stamme, stammeløs med et stammende navn, den siste, ikke sant, tenk hvor forstemmende det er, du er rask i dag, jeg var raskere i går, kan det stemme, det stemmer mer enn du aner, er det forstummende, om ikke fordummende, eller bare dumt.
(K 46)

Her ser vi språkets musikalske egenskaper i full og nesten overdreven utfoldelse. Rytmen av lydlikheter og ordlikheter skaper en metonymisk glidning, og bærer lesningens og opplevelsens utvikling og forflytning i tekstens rom.³¹ Informasjonsutbyttet blir til en viss grad redusert til fordel for en assosiasjonsrik stil. ”Ord, ord, ord” – Hamlets leseforstoppelse eller -trøtthet kan også vitne om språkets ikke uproblematisk konkretisme, signifikantens selvstendige væren når dens korresponderende signifikat er utydeliggjort. Det *er* kanskje dumt, i den forstand at det blir en flertydighet, i motsetning til entydighet, som nærmer seg utydelighet. Spørsmål om mening blir ikke utradert – filosofens og hovedpersonens samtale, med hyppig forekomst av ordet ”hva”, viste også et tydelig vitebegjær fra begge parter side – men det blir sekundært å svare på hva som er hva, hvem som er hvor og hva som er hvis. Leseren blir i den åpne syntaksen med i *samtalen*, og tar del i komposisjonen og verdens konstante sønderriving og tilblivelse, ”den uforsonlige samtalen, mellom en forfatter og en redaktør, over et manus” (K 31). Samtalene i boken speiler slik bokens forhold til sine lesere, kritikere, redaktører – *jeg* samtaler med *Kalypso* i min masteroppgave. Å trene opp følbareheten er mimesis er samtale med omverdenen.

*

I *L’entretien infini* (1969) skriver Maurice Blanchot at det er et grunnleggende vilkår i enhver kommunikativ situasjon at der er en relasjon av *diskontinuitet*, og at et forhold mellom en læremester og en lærling er ”un rapport d’infinité”:

Le maître n’est donc pas destiné à aplanir le champ des relations, mais à le bouleverser; non pas à faciliter les chemins du savoir, mais d’abord à les rendre non seulement plus difficiles, mais proprement infrayables; ce que la tradition orientale de la maîtrise montre assez bien.
(Blanchot 1969: 5)

Vi minnes anekdotene om Buddha og hans lærling. En samtalepartner som forholder seg til diskontinuiteten vil vite seg begrenset til det halvsagte, ”le demi-mot” (som på fransk også har betydningen ”halvkvedet vise; skånsom uttrykksmåte”, (”demi-mot”, 2002)), og leve med

³¹ Et annet eksempel på tekstlig spatialitet fra *Kalypso*, om enn mindre lekent: ”... og hennes [hovedpersonens mor] spenning; hver gang han [hovedpersonens far] løp for å ta et bad, ettersom han *ble borte og forble borte, borte, veldig lenge borte*” (K 14, mine kursiveringer).

usikkerhet: "ne pas craindre d'affirmer l'interruption et la rupture, afin d'en venir à proposer et à examiner – tâche infini – une parole vraiment plurielle" (Blanchot 1969: 116). "La parole plurielle" blir en flerstemt tale – "la parole d'écriture" som Blanchot også kaller den – hvor ikke bare den enes stemme eller bare den andres stemme er hørbar; hvor spørsmål om stemmens opprinnelse trer i bakgrunnen for stemmens sanselighet: "toute chose sensible en sa fraîche nouveauté", "la réalité de la présence sensible" (Blanchot 1969: 51).

Men å bare fastslå følbarehet som et slags poesiens essens er for enkelt, skriver Blanchot. For følbarehet forblir ubegripelig, enten det er tapt – det som vi alltid allerede har sett, opplevd – eller det er mer påtrengende tilstede – det som Heidegger skrev at "'n'offre nul point d'appui ni d'arrêt, la terreur de l'immédiat qui fait échec à toute saisie, l'ébranlement du chaos'" (Blanchot 1969: 51f). Men ren umulighet er dermed heller ikke sagt å være poesiens essens: "La poésie n'est pas là pour dire l'impossibilité: elle lui répond seulement, elle dit en répondant. Tel est le partage secret de toute parole essentielle en nous: *nommant* le possible, *répondant* à l'impossible" (Blanchot 1969: 68). I ethvert spørsmål: mulige svar; i ethvert svar: nye spørsmål. Den evigvarende samtalen, hvor man hele tiden spør og svarer og spør:

(3.3) Kontrapunktisk

I kapittel 1 nevnte jeg at *Kalypso* hermer en musikalsk form, inspirert særlig av Bach. Nå vil jeg gå videre på dette. Jeg beskriver hvordan en kontrapunktisk komposisjons i litteratur kan sammenlignes en mimetisk adferd slik Adorno beskrev den, med "å trene opp følbareheten" som det heter i *Kalypso*: Som leser reagerer man på "stemmer" som man "hører" i boken. Før jeg ser på dette drøfter jeg hva det vil se å skrive som musikk, ved at jeg diskuterer to poeter som beveger seg i denne sonen.

I arbeidet med språkets overskridende potensial kan det gjelde, som Paul Celan har sagt, å "resolutt tenke gjennom og avslutte Mallarmé" (Celan 1996: 119). Kari Løvaas diskuterer dette utsagnet i sin hovedfagsoppgave om Celan. Hun skriver at hans utsagn kan fortolkes både som en hyllest og en kritikk av Stéphane Mallarmés poetikk. Sistnevnte er blant dem som gikk lengst i bestrebelser på *poésie pure*, det vil si "en poesi som dyrker språkets abstrakte, særlig klanglige og rytmiske egenskaper" hvor "tydelige referanser til virkeligheten ikke skulle skygge for det klanglige samspillet mellom ordene" ("poésie pure", 1997). Løvaas skriver at Celans poesi godt kan beskrives ut i fra Mallarmés idé om "poetens forsvinning som talende" hvis en fortolker poeten som trekker seg tilbake fra diktet som "den romantiske, endimensjonale, intimt selvhevdende stemmen". Celans dikt blir slik "en arena

for flere, kontrapunktisk organiserte stemmer” (Løvaas 1998: 14). Hun skriver at det blir relevant å sammenligne teksten med et partitur, og at Celans diktning med fordel kan leses ut i fra prinsipper innenfor fugetradisjonen i musikken.

Celan kan altså følge Mallarmés radikale eksempel et stykke på vei. Men tenker en poésie pure til sin endestasjon, får man en anelse om hvor skremmende dette kan være: Det ultimate diktet, det absolutte og depersonaliserte diktet, er den virkeliggjorte utopien hvor alle skjevheter er forsont, hvor alt er del av en absolutt ånd. Dette ville ikke Celan, ifølge Løvaas, kunne akseptere; det ville vært et svik å glemme historiske enkeltmennesker, all smerten som er og har vært. Fra samme sted som hans utsagn om Mallarmé er hentet fra, fra talen ”Meridianen”, heter det derfor: ”Det absolutte diktet – nei, det fins absolutt ikke, det kan ikke finnes!” (Celan 1996: 126). Og litt før:

Oppmerksomheten, som diktet søker å vie alt det møter, dets skjerpede sans for detalj, kontur, struktur, farge, men også for ”rykningene” og ”antydningene”, alt dette er, tror jeg, ikke noe det øye kan oppnå som teveler mot (eller med) stadig mer perfekt apparatur, det er snarere en konsentrasjon om alle våre data.
(Celan 1996: 125)

Dette kan også gjelde for *Kalypso*. Visstnok virker boken så til de grader gjennomkonstruert. Men dens konstruksjon hviler ikke på musisk klang, men er et flerstemmig mylder av detaljer. Når litteraturen etterstreber en slik form behøver det ikke bety utelukkelsen av følsom fornuft. Men denne fornuften møter motstand, en samtalepartner. Som Ole Robert Sunde selv sier i et intervju, hvor han diskuterer muligheten for en fugal form i litteratur: ”Det er noe som krakelerer, og en effekt oppstår av det, for en fuge krever mer og blir fullstendig ulikt det musiske uttrykket...” (Sunde i Ruset/Shafieian 2006: 82).³²

³² Virkeligheten og historien, ”alle våre data” som Celan skrev, er også svært sentralt i *Kalypso*. Oppgavens neste kapittel tar for seg dette, om litteratur som en form for historieskrivning.

I *Støvets applaus* skriver også Sunde om forholdet mellom språk og musikk: ”Jeg lytter til musikk og forsøker å høre etter, men instrumenttypene, stykkets sjanger og komponistene kommer i veien, jeg lytter litt til og merker at det rytmiske er fullt av historier og heller ikke her blir det gitt meg lov til å glemme og derigjennom få anelsen av det umetaforiske [...] jeg lytter mer for å finne det eksakte og oppdager at jeg ikke lytter lenger, men tenker etter for å finne en dekkende metafor – vi kommer ikke nærmere, tenker jeg, som om vi er for lite blinde til å kunne greie å bli bare lyttende...” (Sunde 1995: 91f).

I den allerede siterte talen av Celan kommer også han inn på sammenligningen mellom lesning og samtale, og det samsvarer i stor grad med mitt forrige delkapittel:

Diktet blir – og under hvilke vilkår! – det blir diktet til en som fremdeles sanser, en som er vendt mot det pågående, en som spør hva som pågår og tiltaler det; det blir samtale – ofte en fortvilet samtale. I denne samtalens rom blir det tilsnakkede konstituert, det samler seg om det jeg som kaller på det og benevner det. Men det tilsnakkede, som ved å nevnes er blitt et du, fører sin annerledeshet inn i samtalen. Fremdeles i diktets her og nå – diktet selv har jo aldri noe annet enn dette ene, enestående punktuelle nærværet [...] Vi står, når vi kan samtale med tingene, også alltid ved spørsmålet om hvor de kom fra og hvor de skal hen: Spørsmålet ”forblir åpent”, det er ”endeløst”, det viser ut i det åpne og tomme og frie – og vi er langt ute.
(Celan 1996: 125)

Det er nærmest doxa å diskutere det kontrapunktiske og en polyfonisk form i forhold til Ole Robert Sundes forfatterskap. Bøkene hans kretser hele tiden omkring dette, implisitt og eksplisitt, samtidig som han selv har diskutert det i intervjuer helt siden midten av 80-tallet. Johann Sebastian Bach nevnes stadig vekk i hans bøker, på et punkt i *Kalypso* tar hans navn nesten overhånd: ”Den gamle parykken kalte sønnene til Bach Bach, Bach sin egen parykk, av det jeg hadde sett av kontrafeier av ham, virket ikke som noe usselt...” (K 101). Sunde er også langt fra alene i litteraturhistorien om å spille på fuger og kontrapunkt: Den nevnte Celans dikt har til tider eksplisitte referanser til fuger, for eksempel det berømte ”Todesfuge”; Aldous Huxley har skrevet romanen *Point Counter Point* (1928); Mikhail Bakhtin har påvist det dialogisk polyfone i Dostojevskijs romaner; en samtidig forfatter som Milan Kundera har vært opptatt av det kontrapunktiske både i sine essay og romaner, osv. Men selv om dette altså i stor grad er pløyd mark, mener jeg det likevel er passende å ganske kort ta for meg dette aspektet ved *Kalypso* og diskutere det i forhold til musikkteori. Dette fordi det er så påtrengende i boken, og fordi få av Sundes kritikere har behandlet dette nøyere, så vidt jeg kan bedømme. Dette vil riktignok fra min side ikke være et fullverdig forsøk på å jamføre et musikkteoretisk vokabular med et litteraturvitenskapelig vokabular, både fordi jeg ikke tror det ville vært hensiktsmessig i dette tilfellet – hvorfor jeg tror dette vil komme frem om litt – og fordi jeg ikke har den nødvendige kunnskapen til noe slikt.

Polyfoni betyr flerstemmighet, og innebærer at flere stemmer spiller samtidig. En *fuge* er et eksempel på en polyfon musikkform. I en fuge operer man med et visst antall selvstendige stemmer som kontrasterer hverandre, det vil si som ikke spiller det samme temaet samtidig, men som forholder seg til hverandre som motstemmer, som motsvar. Slik er en av stemmene i fugen *kontrapunktisk* (”punkt mot punkt”) til en annen stemme. Stemmene veksler i melodikk og rytme, ”hver enkelt melodilinje lever sitt eget individuelle liv mht. bevegelsesretning, høyde- og dybdepunkter, trinn- og sprangvis bevegelser m.m. Vanligvis faller heller ikke de forskjellige melodilinjenes cesurpunkter sammen” (”kontrapunkt”, 1979). Men fordi stemmene – som der i en fuge vanligvis er mellom 2 og 5 av, det vanligste er 3 eller 4 – svarer til hverandre, fordi fugen baserer seg på ”stemmeinnsatser etter strenge imitasjonsprinsipper” (”fuge”, 1979), så preges satsen av en organisk enhetlighet.

En kontrapunktisk stemme er med andre ord en melodilinje ”som organisk er vokst fram av temaet, og som altså ledsager svaret” (”fuge”, 1979). Men betegnelsen kontrapunkt brukes også for å beskrive den viderespinnende *komposisjonsteknikken* som en utfører når en kombinerer flere ulike og selvstendige stemmer i en musikalsk sats. Utfordringen i komposisjonen av en fuge ligger i å anvende et videst mulig spekter av forskjellige effektfulle

kontrapunktiske teknikker. Bachs *Die Kunst der Fuge* regnes som et historisk høydepunkt i så måte, og tjener som et skoleeksempel for studenter av komposisjon.

Hvis vi tenker oss det kontrapunktiske i forhold til *Kalypso* kan det bety flere ting. Med dette kapittelets første delkapittel i bakhodet kan man si at et setningsledd som er syntaktisk sidestilt med et annet forholder seg kontrapunktisk til dette. For eksempel i et tilfelle som allerede har vært sitert: "... lærlingen [fikk] en durabelig ørefik – vingene til en due klappet..." (K 15). Her er det to tema som avløser hverandre, men som spiller på hverandre. Slik er de parataktisk delt, men hypotaktisk sammenbundet; de er forskjellige, men deler i et forløp.

Så kunne en argumentere for at man aldri vil kunne lese to delsetninger simultant. Og en kunne for så vidt gis rett i dette, at litteratur i større grad enn musikk tenkes å ha utstrekning og linearitet. Men, en slik klassisk oppdeling av spatiale og temporale kunstformer er kunstig. Jeg kommer ikke til å gå videre inn i diskusjon omkring musikk, språk og mening her. Men jeg håper at jeg allerede, i det foregående, har demonstrert at det i *Kalypso* ikke er så enkelt å følge noen linearitet. Røde tråder forsvinner hele tiden i syntaksen, og dukker opp andre steder.³³

I denne sammenheng bør en frase som stadig gjentas nevnes: "all den stund", og litt sjeldnere: "all den tid" (disse forekommer svært hyppig overalt i Sundes prosaforfatterskap). To eksempler fra *Kalypso*: "Jeg stoppet for å høre, all den stund det unektelig kom musikk fra leiligheten..." (K 110); og i scenen hvor hovedpersonen møter en person han misliker på gaten: "hva skulle jeg nå gjøre – all den tid han nå vinket på meg og jeg kunne ikke kikke en annen vei..." (K 95). I begge tilfeller fungerer frasene sidestillende og "konjunktivistisk". En kunne byttet plass på leddene før og etter uten at dette ville ha forandret meningsinnholdet noe videre. Det er som setningen minner om sin forsentkomming, hvor hovedpersonens handling eller tanke skyldes noe som pågår, men som setningen ikke rekker å berette om. Frasene peker også nese til leseren som hvis oppfattelsesevne kan være stakkarslig ignorant – tenk bare på alt som foregår mens du forsøker å lese en setning, som du kanskje ikke tenker på, men som du likevel ubevisst oppfatter. En kan altså påpeke at litteraturens polyfoni aldri blir like "ren" som musikkens, men dette kan i neste omgang lede en til å befeste en begrensning og å undervurdere erfaringens mangfold og gjenstridighet som bevissthetens

³³ To nyere hovedoppgaver i nordisk fra Universitetet i Bergen kan nevnes som eksempler på litteraturstudier som mer utførlig diskuterer forholdet mellom musikk, språk og mening, og som går enda lenger enn meg i å anvende musikkteoretisk vokabular i lesning av nyere skandinaviske bøker: *Romanen som taus musikk. En undersøkelse av musikalske formelementer i romaner av Vesaas, Tunström, Fosse og Vaage* (2000) av Birgit Ekern, og *Fortellingas absolutte musikk. Forsøk på en lesning av Jon Fosses Blod. Steinen er* (2005) av Kjell Sørensen.

kategorier ikke råder over. Skal en være nebbete kan man jo si at man ikke vil være i stand til å identifisere to eller flere stemmer i en musikalsk polyfoni *samtidig*, mens begge spiller.

Hvis vi så beveger oss videre, og tenker det kontrapunktiske i *Kalypso* i forhold til forrige delkapittelet om samtale, åpner vi opp et svært vidt område. Man kan si at to samtalepartnere forholder seg kontrapunktisk til hverandre ved at de responderer til hverandre, men beholder sin ulikhet. Men, og igjen: Hvor er stemmene? En kan tenke seg at hovedpersonen og filosofen i samtalen ved fontenen i parken representerer to forskjellige stemmer. Men disse stemmene er, som jeg har vist, ikke lett å skille fra hverandre. Og: Er dette de to eneste stemmene i samtalen? Hva med alt det som skjer rundt dem, som distraherer?

Si at man regner en stemme for å være fortelleren i boken, hovedpersonen. Denne responderer kontrapunktisk til filosofen og de andre samtalepartnerne. Men en kunne også si at hans assosiasjoner og tankesprang komponeres kontrapunktisk ut i fra hans møte med den opplevelsen av verden han befinner seg i, om det er filosofen i parken, tanker om hans datter, lyder fra trafikken eller blader på et tre. Ved å tenke seg relasjonen som kontrapunktisk kan man si at det opprettholdes en etisk distanse, men at diskontinuiteten mellom stemmene gjør dem gjensidig avhengig av hverandre, som i en større musikalsk form. Dette blir en polyfonisk form hvor de individuelle stemmene er del av en samklang. Slik kan hovedpersonen så å si samtale med bladene på treet i parken, som to gjensidig avhengige stemmer.

Men bare to? I en allerede sitert passasje tenker hovedpersonen på ”løvets ville kontrapunkt og fuger” (K 66. Dette er for øvrig det eneste stedet i boken hvor ordet ”kontrapunkt” forekommer). ”Kontrapunkt” i entall eller flertall her? ”Fuger” er i flertallsform – vil det si at alt, hovedpersonen inkludert, ikke er del av *én* fuge, men at der er mange fuger?

Med alle sine fuger; det var det jeg kunne ha tenkt meg å lytte etter; rikset var tydelig, og med løvets taktile klapping, mer som dovne dask, igjen var det noen blader som løp løpsk, var det som tre ulike rytmer, så med ett var det som jeg kunne høre flere blader på en gang, liksom de svarte rikset, de som løp løpsk og den dovne taktile klappingen.
(K 62)

Å ta sammenligningen med en fuge videre kan vise hvor dypt vann man er ute på her: Man skiller gjerne mellom *enkelt* og *dobbelt* kontrapunkt. Enkelt kontrapunkt innebærer at en stemme forholder seg til ett hovedtema, imens en annen stemme forholder seg forpliktet til den første stemmen, men ikke til hovedtemaet. Dobbelt kontrapunkt innebærer at ulike stemmer er vekselvis forpliktet til *hvert sitt* tema, det vil si at der til en hver tid er *to* tema på

spill. Temaene vil bli redegjort for etter hvert som fugen forløper. Hva er hovedtema i *Kalypso*, og finnes et fast mottema? Er hovedpersonen tilskuer, deltaker eller diktator? (Som jeg kommer inn på i neste kapittel, er der en diskusjon i *Kalypso* om determinisme, om hvorvidt det eksisterer fri vilje.) I hvor stor grad er det snakk om bevisst og kalkulert komposisjon, og i hvor stor grad er det snakk om å lytte for så å spontant reagere? Er det egentlig noen forskjell på disse? Kan man ikke gjøre begge, samtidig, slik Adorno ville (se kapittel 2)?

Som nevnt finnes det en ganske tydelig metode i *Kalypso*, utover at han tenker på sin datter: "... å se etter ulike farger, se etter detaljer i forskjellige høyder og ved å se vekk lytte meg til verden..." (K 104). Men den i utgangspunktet så skjematiske fremgangsmåten er ikke lett å følge:

... så sannelig hørte jeg enda en svarttrost; jeg stirret opp for å se om jeg kunne få øye på den; men det var en bestemt farge jeg skulle se etter og det var rødt.

Hvorfor skulle det være rødt og ikke gult; det kunne jeg ikke finne et svar på, ettersom jeg hadde tenkt, idet jeg hadde avbrutt en lang setning for at den skulle bli kort, at i Brageveien skulle jeg se etter alt som var rødt.

(K 21)

Det var kanskje her jeg skulle se i bakken og bare være konsentrert om å lytte; det var i den gaten jeg nettopp hadde forlatt, at jeg skulle være lutter øre, og de forskjellige fargene – nei, nå hadde jeg rotet det til...

(K 40)

... jeg som hadde glemt hvilke farger jeg skulle se etter eller hva jeg skulle lytte etter; hva med berøringer...

(K 86)

Videre: I en fuge vil en stemme alene innledningsvis introdusere et hovedtema som resten av komposisjonen kretser om. Hva er den innledende stemmen i *Kalypso*? Er det overskriften "ETTER Å HA SAMTALT"? Denne referer som sagt til en samtale hovedpersonen har hatt med sin redaktør. Er den en av scenene som gjengis i boken? Den kommer i så fall ikke først i "fugen". Eller er den første stemmen tittelen "Kalypso" på siden før? Er det invitasjonen til å skrive boken i "serie imperativ hvorfor skrive hva hvordan"? Begynte forfatteren å skrive før han ble invitert av forlaget?

En fuge har også "en planmessig harmonisk storkadens" ("fuge", 1979), det vil si et rolig hvilepunkt ved avslutningen som hele fugen bygger mot. Som jeg kommer til å vise i oppgavens siste kapittel er det vanskelig å si at det finnes et slikt punkt i *Kalypso*. Istedenfor understreker den uklare og kaotiske slutten det prosessuelle og uavsluttede – slik Bachs *Die Kunst der Fuge* ei heller ble fullført, noe det bemerkes i *Kalypso*. Det blir til slutt vanskelig å påpeke en organisk lukket helhet.

Jeg tror det bare til en viss grad er produktivt å forsøke å jamføre den musikalske fugeformen med *Kalypsos* form. Men tanken om en fugal litteratur kan være en god beskrivelse av leseropplevelsen. Stikkordene kontrapunkt og polyfoni er også greiere å orientere seg ut i fra. Og for å gå tilbake til disse: I tillegg til at der er samtaler i boken hvor partnerne forholder seg kontrapunktisk til hverandre, kan en også påpeke at boken er *skrevet*, og den *leses*. Her kunne man utvidet det kontrapunktiske enda mer: Når man skriver reagerer man kontrapunktisk til sine egne tanker og omstendigheter. Utrykket på papiret eller skjermen blir tenkningens og omstendighetenes kontrapunkt. Man kan også tenke seg boken som lesningens kontrapunkt, og leseprosessen (og kritikken) som en kontrapunktisk komposisjon som forholder seg til boken. Her er det sentralt at setningene også er komponert kontrapunktisk, at bokens tema er i stadig vridning. Slik virker syntaksen desautomatiserende, den aktiverer den deltagende leseren og åpner opp for komposisjon via

setninger som ikke passer helt sammen, men som "bliver", for å si det litt deleuziansk, andre typer setninger eller som passer sammen og som ikke passer sammen; de blir motpolske og medpolske, alt ettersom den som leser vil at de skal bli; hvilken setning vil du, ikke sant, vil du skal være den rette bisetningen og den rette fortsettelsen på en hovedsetning.
(Sunde i samtale med Amdam 2007: 21)

Det kan være vanskelig å begrense seg til en verkimmanent lesning når det aktuelle verkets protagonist er så lik opphavsmannen, og attpåtil spaserer omkring i et geografisk område som en selv kan besøke. Det kan nesten virke som det oppfordres til å ta seg en tur når boken gir ruteopplysninger som dette: "Jeg ruslet over veien og gikk en snarvei mellom to hus for å komme ut i Lyder Sagens gate, deretter over Suhmsgate for å gå ned Vibesgate" (K 88). Hvis en så gjør litt feltarbeid i Bislett- og Majorstua-området vil en oppdage at *Kalypso* kan fungere godt som en topografisk opptegnelse; man vil kjenne igjen de beskrevne omgivelsene i boken i terrenget. Om man forsøker å følge samme rute som hovedpersonen vil man blant annet kunne gå forbi en HiFi-foretning i Vibesgate 12, som har ligget der siden tidlig 90-tallet, med navnet "Kontrapunkt". Tilbake i boken *Kalypso* kunne man så spore en metafiksjonell bemerkning når hovedpersonen ser ut til å gå forbi samme butikk:

... [jeg] gjorde meg opptatt av å se inn i det nærmeste butikkvindu; bare dens navn var nok til at jeg kunne ha vært villig til å gå inn dit for ikke å glemme det de hadde av lyd eller som forsterker lyd, den mest finurlige lyden, ville ikke det være musikk, det ville være musikk, og hva slags musikk, det var bare en type musikk: Nå må du gi deg, det ville ha vært min kones utsagn: Nå må du gi deg med å være så intrikat, intrikat, ville jeg ha replisert, bare fordi jeg ikke kunne tenke på musikk uten å tenke på Bach: Ekskluderende, det er bedre, du er snobbete, det skulle bare mangle, hvorfor, det vil jeg ikke si, hvorfor ikke, det vet du, nå er du vrang, så visst ikke, du vil bare ikke innrømme det du vet og som vi ofte har snakket om, nå må du slutte, bare fordi jeg ikke kan unnvære Bach, det er fordi du avviser alt det andre, hva andre, herregud, jeg gir opp.
(K 112f)

Teksten forsøker å forsterke virkelighetens lyd, ved å kontrapunktisk fremheve den?³⁴ Det er i hvert fall Bach det går i; den eneste type musikk, virker det som hovedpersonen mener. Igjen er kona hans der og irttesetter ham, men hennes kritikk treffer dels døve ører. Hovedpersonen aksepterer å bli kalt ekskluderende og snobbete, og kanskje burde han også ha godtatt hennes beskrivelse av ham som vrang. I hvert fall vil han ikke oppgi noen begrunnelse for sin kjærlighet til Bach. Man kunne si at man her har å gjøre med samtalepartnere med en bastant diskontinuitet mellom hverandre, slik jeg skrev om i forhold til Blanchot i slutten av forrige delkapittel. Hovedpersonen innrømmer åpent sin styrke og svakhet, sin bundethet til seg og sitt. Avviser han så alt det andre, eller insisterer han på dette nettopp som noe annet, noe han (enda) ikke kjenner? Han gir i hvert fall ikke opp med sin lytting.

Alle hentydningene til fuger og Bach i boken kan også ha en annen funksjon, ved at de peker mot et forhold til denne som *ideal*. Bach er i dag for lengst blitt kanonisert som en av de største mesterne i komposisjon noensinne. Utenfra kan hans musikkstykker fremstå som så radikale i sin virtuositet at man kan lure på om de faktisk *er* skrevet for musikanter praktiske utføring. For et utrent øre kan *Die Kunst der Fuge* i for eksempel Glenn Goulds fremførelse (en berømt innspilling som heller ikke ble fullført) fremstå som et voldsomt kaos, men en ytterst konsentrert kjenner ville ane storheten i presisjonen, at notene og bevegelsene følges, at der er kontroll og kaos på en gang. De beste fortolkerne av Bach regnes da også for å være blant de beste musikerne overhodet. I *Cappelens musikkleksikon* avsluttes oppføringen om Bach med en gjennomgang av hans innflytelse i musikkhistorien, før det helt til slutt kommer følgende hyllest:

Men mest betyr kanskje Bachs musikk i sin unike forening av tankeklarhet og fantasiflukt [navnet fuge stammer fra det latinske "fuga" som betyr flukt], streghet og vitalitet, rasjonalitet og mystisisme, affektiv språkkraft og kunstnerisk selvstendighet, detaljtrohet og evne til å tenke i arkitektoniske storformer, religiøsitet og livsglede har kommet til å sette et slags "absolutt" mål i Vestens musikalske tenkning, ikke så meget som et konkret stilforbilde, men som et markant eksempel på musikkens enorme iboende muligheter både som reelt kunstverk og som åndelig kraftkilde. Bachs musikk er, med Hindemiths ord, "en forpliktende arv" som innebærer at vi "heretter ikke kan tilføre vårt indre noen klingende struktur uten å måle den med de verdiskalaer som Bach har gitt oss".
("Bach, Johann Sebastian", 1978)

Lovordene om Bach er de som enhver kunstner vil aspirere til. Listen er lagt høyt i *Kalypso*, både for forfatter og leser.

³⁴ I forbindelse med arbeidet med masteroppgaven har jeg benyttet meg av en datafil av boken som jeg har fått låne fra forlaget. Dennes filnavn er "sats", forelegget som sendes i trykking, og minner igjen om musikk og fuger. (Og forresten: Det er 644 semikolon i *Kalypso*.)

Men Bachs fuger er ikke den eneste musikalske referansen i boken. På et tidspunkt går hovedpersonen forbi et hus som formodentlig Nordahl Rolfsen bodde i. Rolfsen (1848-1928) var redaktør og til dels forfatter av *Læsebog for Folkeskolen*, første gang utgitt 1892. I leseboken trykte han den selvskevne sangen ”Aften-sang for Blakken”, den som i dag er mest kjent som ”Fola, fola Blakken”. Hovedpersonens passering av huset utarter seg slik:

Husfasaden inntil Stensgaten 21 kunne umulig være fra samme århundre, dens semibuete front var knallgul, om jeg ikke husket feil, var det ikke så lenge siden den ble oppusset, vindusrammene var røde, var funksjonalistisk, nummer 21 derimot, var enda yngre, den eldre gården, for hvor mange år siden ble den revet, var på bare tre etasjer, øverst oppe, eller tok jeg feil, hva het hans livsverk, fra 1892, og den vakre vuggesangen, trokeisk, som han tar med i sitt verk, uten forfatternavn, bare av utgiver, forkortet, nå kom jeg på det og glemte det øyeblikkelig.

De røde rammene var vulgære; tung, lett, tung, lett, tung, lett, var det ikke slik; jeg nynnet sangen, og da ville skjema bli majuskel X og minuskel x tre ganger fire for å dekke det første verset: Aftensang for Blakken – den var gripende enfoldig med en taktfast rytme; trommende over fjøsplankene, hestekoene firefoldig trokeisk, om ikke spondéisk, eller fyrig løpende med en mann på ryggen; nei, flere med løftete sverd, alt sammen som flytende heksameter.

Over de joniske slettene og den alltid milde brisen, men omplassert så langt nord at snø ville rime til de lettbeinte gangerne; utvilsomt omdannet til tunge gamper; helst til fots, eller om bord i skip, hadde jeg lest, om den norrøne ridderstanden, eller at det var få hester, for mye snø, for tunge våpen...

(K 37f)

I det foregående har jeg kommet inn på sammenligningen med tekst som partitur. Her går hovedpersonen faktisk løs på en tekst som *er* en sang, om enn teksten til denne sangen. Det blir fokus på språkets rytmiske egenskaper, og den metriske analysen av husfasaden smitter over på skanderingen av første strofe i vuggesangen ”Fola, fola Blakken” (eller er det omvendt?). Vi er bokstavelig talt tilbake på skolebenken, midt i en studie av komposisjon og språkets musikalske egenskaper. I den i dag brukte grunnfagsboken innenfor litteraturvitenskap om lyrikk, *Lyrikkens liv* (2003), i kapittelet ”Alt er rytme!” er til alt overmål det første eksemplet som tas opp nettopp Rolfsens ”Aften-sang for Blakken” (”Fola, fola Blakken”).

Fola, fola Blakken!
Nu er Blakken god og træt;
Blakken skal bli god og mæt.
Aa fola, fola, Blakken!
(Rolfsen 1892: 21)

Både i *Lyrikkens liv* og i *Kalypso* er den snakk om en *aksentuerende* metrisk analyse, slik det er mest vanlig på norsk, hvor man teller trykksterke og trykksvake stavelser. Begge bøker identifiserer et trokeisk versemål, det vil si med verslinjer bestående av for det meste trokeer eller daktyler; en tung stavelse etterfulgt av en eller flere lette.

Men et stykke ut i den skjematiske analysen i *Kalypso* blir det krøll: "... trommende over fjøsplankene, hestekoene firefoldig trokeisk, om ikke spondéisk, eller fyrig løpende med en mann på ryggen; nei, flere med løftete sverd, alt sammen som flytende heksameter." Hesten har riktignok firefoldig med bein, men går, galopperer eller traver den? Og hva blir da takten? Bestemmer vi versemålet som spondéisk, det vil si med to trykkbetonte stavelser, slik hovedpersonen flyktig vurderer, får vi en merkelig stampende rytme. Det er som å høre et barn lese høyt, klosset. Eller så tramper hesten med hvert bein, kanskje fordi den har en mann på ryggen (eller flere menn på flere hester?), og versemålet er plutselig blitt heksameter. Men dette er ikke riktig i forhold til Rolfsens sangtekst. Et heksameter er et "versemål bestående av seks takter eller versføtter" ("heksameter", 1997), men sangteksten har ikke seks versføtter per vers. Og prosaen i *Kalypso* er nettopp prosa, altså uten versdeling, altså kan heller ikke denne være heksametrisk. Hvorfor blir så den metriske analysen feil?

For å finne et svar går jeg til *Lyrikkens liv*:

Hvordan lar det seg i det hele tatt gjøre å snakke om at et skriftstykk har rytme? Teksten utfolder seg jo bare i tid i den grad den blir lest. Det er kanskje riktigere å si at teksten inneholder et rytmisk potensial, som leseren i neste omgang kan aktivisere. Dette er en av grunnene til at det ofte er vanskelig å bestemme rytmen i en tekst, og at det i mange tilfeller kan være umulig å komme frem til en entydig bestemmelse.
(Janns/Refsum 2003: 46)

I tråd med dette kan man tenke at sangteksten har "en mann på ryggen" som aktiviserer dens rytmiske potensial, i og med at teksten leses (og synges og leves). Men hvorfor så akkurat heksameter, og hvorfor befinner vi oss i påfølgende avsnitt ridende på "de joniske slettene"? I *Lyrikkens liv* tas det opp et beslektet eksempel som gir noen antydninger: I Paal Brekkes diktsamling *Roerne fra Itaka* fra 1960 (som forresten blant annet inneholder diktet "Odyssevs hos Kalypso", om en gammel plaget professor som ikke har særlig godt forhold til sine studenter) er der innslag av et i dag nokså uvanlig heksameter. Det gjør at ikke bare tematikken i boken, men også metrikken peker mot Homers *Odysseen*. Og det kan være de samme antikke tider som *Kalypso* gestikulerer mot: Ordet jonisk betegner det som vedrører jonerne. En joner er en vid betegnelse for oldtidens grekere som bodde i det vi i dag kjenner som Hellas og Tyrkia. Man sa at disse snakket jonisk, en samebetegnelse på diverse østgreske dialekter. De joniske sletter er de lilleasiatiske sletter, hvor blant annet Troja-krigen utspant seg. Kanskje er det her hovedpersonen rir, på ryggen til Blakken, drømmende til vuggesangen? Men han er snart tilbake i virkeligheten i nord, hvor det er "få hester, for mye snø, for tunge våpen". Med disse linjene blir fokuset på Rolfsens sangtekst i *Kalypso* avsluttet, og man er tilbake i parken.

Med dette har jeg også vært på god vei inn i det det neste kapittelet skal handle om. Kort oppsummert her: Tekstens rytmiske potensial blir aktivisert i lesningen, og fører til overskridelse. Man følger litteraturens spor, og reiser ukjente steder – som så blir en del av de kjente stedene, de tyngende omstendighetene. Sagt med *Lyrikkens liv*: ”Ofte er det mer fruktbart å være oppmerksom på at rytmen har betydning, enn å forsøke å bestemme spesifikt hva denne betydningen er. For her er det snakk om en form for betydning som kan være umulig å parafrasere” (Janns/Refsum 2003: 57).

(3.4) Bliven-dyr

I det følgende vil jeg se på dyr og insekter som motiv i *Kalypso*. For Blakken er bare en av mange skapninger som har ”en mann på ryggen”. Her først en sitronsommerfugl, som han har lagt merke til noen sider tidligere:

... og nå hadde også sommerfuglen tatt av, var det det jeg hadde hørt; sitronsommerfuglens avgang fra gresstrået og ut i den frie luften med vingene som slo sine forsiktige slag og brisen som løftet den til værs.

Og verden sett via dens halvkuleformete fasettøyne, med følerne strittende til hver sin kant mens den lange tungen, det vil si en snabel, er i hvilestilling opprullet under hodet, kanskje som et lite lodd, er det i farger, eller i noen andre farger enn det vi ser, og utsynet er det viere og mer panoramisk, for ikke å glemme dybden, kan den se i dybden; hva med vinden – vil den oppleve turbulens og med følernes antenner innløper det ene ilmet etter det andre om ikke bare varme og mindre varme, som det å krysse over i skyggen og ut av den, eller noe annet som jeg ikke vet om, kanskje størrelser, hurtighet og den ene duften den ikke kan være foruten, over store avstander, for å bli lokket av den ene hunnen, hvis ikke den ene etter den andre; muligens mindre prosaisk, rett under dens nese, altså snabelen, eimen av nektar, utsivende fra parken følger den dit.

Da går jeg etter, tenkte jeg og lukket øynene en gang til og forsøkte å føle etter hva den kunne ha følt idet luften bar den eller hvordan den selv styrer vingene og det den styrer etter...

(K 25f)

Sommerfuglen blir en fordobling av hovedpersonen – senere i teksten sier han også at han vil beføle omverdenen ”via mine kroppslige tentakler” (K 104). Han stirrer og er opptatt av sommerfuglens sansemessig aktivitet, dens imponerende synsevne og dens luktesans (og like etter dette utdraget også dens hørsel, ”Ville den høre suset fra vinden...” – se neste delkapittel i dette kapitelet for mer om dette), og måten den navigerer på. Når så sommerfuglen vender mot parken, følger han etter. Han ”tar av” med sommerfuglen.

Men så fantaserer han om flyturens slutt: ”... ville den merke [...] den lynraske skyggen av trosten før mørket ville senke seg for godt; innpakket og svelget...” (K 26). Sommerfuglen blir spist av en trost, men flyturen fortsetter inne i magen til jegeren. Snart ender man likevel ubønnhørlig opp som føde for ”kronisk sultne fagleunger”. Slik rideturen på Blakken avvikles, slik også altså flyveturen. Hovedpersonen flytter seg så ut av fantasien

(for trosten var i dette tilfelle bare en hypotetisk trost) og tilbake til virkeligheten hvor sommerfuglen fortsatt flyr. Men igjen blir han avbrutt, denne gangen av en hund som gjør. Flyturen er over. Lignende bevegelse – å ta av og lette, og å komme tilbake til bakken – går igjen i boken, i forskjellige former.

I *Critique et clinique* beskriver Deleuze – slik han også har gjort før denne boken, sammen med Guattari – denne bevegelsen hvor man så å si *blir* det man opplever: *bliven-dyr*, *bliven-annen*: ”en écrivain, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu’à devenir-imperceptible” (Deleuze 1993: 11). Som eksempel nevner han blant annet kaptein Ahab i Melvilles *Moby-Dick* (1851) som er så fiksert på den hvite hvalen at han en effekt blir den, *bliven-hval*. Og hvis vi minner om at komposisjon er en aktivitet som også leseren deltar i, så kan man tenke at på samme måte som sitronsommerfuglen blir en fordobling av hovedpersonen, blir den også en fordobling av *leseren*. Det vil si: I lesningen er leseren verken det ene eller det andre, verken leser eller sitronsommerfugl: ”Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C’est un processus, c’est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu” (Deleuze 1993: 11).

En oppmerksom leser, en som anstrenger seg for å trene opp følbareheten, vil, likt hovedpersonen, oppslukes av opplevelsen.³⁵ Dette riktignok hvis leseren *er* deltagende, *er* aktiv; at denne *blir* trukket inn i teksten. Hvorvidt bilen engasjerer, hvorvidt teksten engasjerer, det avhenger av hvordan den er skrevet, og det kan selvfølgelig være individuelt hvilke lesere som blir truffet av hva. For å igjen bruke et eksempel, som kan være enda tydeligere enn sitronsommerfuglen, hvor hovedpersonen iakttar en stilig bil som kjører ned Stensgaten:

Den gynget svakt og med det hvite taket, i kontrast til resten av det klart grønne, kantet med vakre forniklede lister, de var pusset, slik sølvtøy blir pusset, bak rattet, den store og buete frontruten var glassklar, satt det en kvinne; at hun var kortklipt fikk meg til å tenke på en fransk film, hun hadde en sigarett i munnen, noe som forsterket inntrykket, det som gjorde det svakere, og enda mer interessant, var at jeg ikke kunne se om hun hadde lepestiftfargete lepper.

Den svingte inn Brageveien, jeg kunne se at den fortsatte å gynte, det ville være som å sitte i en sofa med myke fjærer, en gammel velholdt sofa, siden den var oppe i årene, ettersom den franske smaken ikke avtok; det skulle være en nytelse å kjøre bil.
(K 35f)

... det gynger taktfast i syntaksen, og man forstår kanskje at det er *en selv* som sitter i den velholdne sofaen, den franske bilen. Dette aspektet blir enda tydeligere når hovedpersonen,

³⁵ Audun Lindholm skriver om *Kalypso*: ”Sunde går nærmest opp i bygningsmassen, gatelegemet, parklivet og trafikken, observerer de fire elementene i full utfoldelse rundt seg...” (Lindholm 2006: 42)

som innrømmer at dette er ”en av de få bilene jeg kunne falle for” (K 35), fortsetter sin beskrivelse med: ”det var noe svært forlokkende med den, det var nesten som om den ba om å bli berørt” (K 36).

Tilbake i passasjen med sommerfuglen: Idet hundeglammet har gjort at hovedpersonen har mistet den av syne, så tar en bille over:

En blåsvart bille, det glinset i skallet, var det skallet til dekkvingene, krabbet forbi min ene skotupp, det virket som den dro på det ene bakbeinet, om den hadde vinger, hvorfor fløy den ikke; jeg bøyde meg ned og dyttet forsiktig til den med pekefingeren, for å se om den ville åpne skallet og avdekke vingene, hvorfor dekte den til vingene, hvis den hadde vinger, var det for å beskytte dem, den enset meg ikke, og midtfugen over ryggen, som en tynn strek, var ikke det vingedekket, da den trakk på foten, og den kunne fly, hvorfor lettet den ikke...
(K 26f)

Igjen et ønske om å ”ta av”. Men da billen nekter, tross dens potensial, begynner spørsmålene: ”... hvor var den på vei og hvor hører billene hjemme, har de reir...” (K 27). Dette blir den foretrukne metoden for hovedpersonen i *Kalypso*: observasjon og ustoppelige funderingen, med spørsmål som alltid leder til nye spørsmål. Opptrening av følbareheten i møte med ”mitt univers – detaljenes overflod” (K 111). Som et insekt føler han seg frem i virvaret. Som han sier om billen: ”de tenker, på sin måte, med gangføttene og følehornene” (K 27).

En lignende seanse som den med billen kommer når hovedpersonen senere på turen opptar seg med et vesen som på ingen måte er i ferd med å lette: ”... jeg glante ned [...] sannelig min hatt om ikke jeg fikk øye på en snegle [...] de bløte antennefølerne svingte [...] Jeg gikk ned på det ene kneet...” (K 55). Han er tydelig fascinert over sneglens pågangsmot og tålmodighet idet den holder på å krysse parkstien, ”dens stoiske langsomhet”, ”dens mirakuløse forflytning”. Dessuten kan han ikke slutte å undre seg over ”sneglehusets farge og krumninger [...] hvem i all verden ville ha funnet opp en snegle uten å ha en tøylesløs fantasi” (K 56). Og selv etter å ha studert sneglen i en tid som i *Kalypso* strekker seg over to sider: ”Ennå virker det ikke som den hadde rørt seg...” (K 57). Hovedpersonens fysiske agering med omstendighetene er like varsom og forsiktig som sneglens forflytning:

... jeg gav den en forsiktig dytt, ikke en dytt, hva hvis det ikke var en dytt, det var ikke en dytt; jeg løftet den opp, jeg løftet den ikke opp, jeg dro den til siden, jeg dro den ikke til siden, hva gjorde jeg da, jeg flyttet den, det var heller ikke det jeg gjorde, jeg løftet den opp etter sneglehuset, så forsiktig at den ikke ville komme til å gå i dekning, ikke akkurat løftet, det var heller slik at jeg bikket på den for å se hva den kunne ha begynt å tygge på.
(K 57)

Der sitronsommerfuglen faktisk letter, og billen sannsynligvis kunne ha gjort det, holder sneglen seg altså på bakken. Men om et insekt eller dyr i *Kalypsos* narrativ flyr eller ikke er i og for seg ikke poenget. For ved å lytte til *Kalypsos* syntaks, å trene opp følbareheten i

lesningen, så kan man oppslukes. Selv i den nitidige beskrivelsen av sneglens liv kan man bliven-dyr, bliven-snegle osv.

Utover dyr og insekter (det dukker også opp en humle og en veps, og en edderkopp: ”kunne den høre og om den kunne høre, hva hørte den”, *K* 22) opptar også diverse fugler hovedpersonens oppmerksomhet i løpet av turen; både spurv, duer, skjærer, måker, svaler og trost. Disse blir ikke viet detaljstudier på samme måte som sitronsommerfuglen, billen og sneglen, men dukker stadig opp, gjerne på grunn av lydene de lager: ”Rett over meg [...] løp det intenst fuglesang” (*K* 78). Svarttrost nevnes aller hyppigst. Denne er særlig kjent for sin sangstemme, noe som nok tiltaler den musikkelskende hovedpersonen. Svarttrosten dukker også stadig opp i kultur- og litteraturhistorien: I tidligere tider ble den fanget og satt i bur både på grunn av dens vakre sangstemme, og fordi den kunne være kjærkommen for å spe på dietten. Dens sublime sang og utseende, og dens hang til å havne opp i bur, gjerne med klippede vinger, har gjort den til et yndet symbol i kunsten. Et prototypisk eksempel på dette – kanskje det aller mest kjente eksemplet – er Beatles’ sang ”Blackbird” fra det såkalte *The White Album* (1968). Paul McCartney skrev etter sigende sangen i respons til eskalerende raseopptøyer i USA i 1968 (svarttrosten har vært et yndet symbol for afroamerikansk frigjøringskamp, eksempelvis i Carolyn Rodgers forfatterskap). Fra første verset i sangen:

Blackbird singing in the dead of night
Take these broken wings and learn to fly
All your life
You were only waiting for this moment to arise.
(Lennon/McCartney 1968)³⁶

Teksten er naivistisk og melodramatisk i fremstillingen av offeret med de brukkne vingene. Når motivet gjentas med variasjoner, og versets siste strofe synges om og om igjen helt til slutt, kan det inspirere svarttrosten til å ”ta av”. Parallellen til de ovenfornevnte skapningene i vinden er tydelig, og til den like ”gripende enfoldig[e]” ”Fola, fola Blakken”. Bliven-dyr, bliven-fransk bil, bliven-Blakken-bliven-jonisk rytter, bliven-...

Atter tilbake til passasjen med sommerfuglen og billen: Når sistenevnte har kravlet inn i en tynn sprekk, og sommerfuglen ikke lenger er synlig, er det den forstyrrende hunden som dominerer. Hovedpersonen skjuler ikke sin aversjon. Like etter brukes også hunderasen for å beskrive hans redaktør som gjerne vil vite hva det hemmelige konseptet bak hans bok er: ”da det er yrkeshemmeligheter redaktører er som hunder etter” (*K* 31). Å si at noen er ”som en hund” har ofte negative konnotasjoner ved seg, men man skal ikke skue hunden på hårene:

³⁶ McCartney har for øvrig uttalt at ”Blackbird” var inspirert av Bachs *Bourrée i E-moll*, som om enn den ikke er en fuge anvender kontrapunkt – melodi og bass spilles samtidig på de øvre og nedre strengene på gitar.

Den mørke snuten var våt; gapet bak siklete og overfylt av gule spisse tenner, den kunne ha godt av tannregulering [...] dens blikk fylte meg med usikkerhet, om den kunne lukte, som det sies at den kan, ennå var det et stykke bort til den, så ville den lukte at jeg ikke kunne fordra den, og dens slektninger og frender, og om jeg skulle være ærlig er det bare en type hund som jeg kunne være forsonlig med, bare fordi min far, for å være kollegial og en god venn, tok på seg ansvaret, en gang, å passe på en hund, en fuglehund, ikke en innomhus fuglehund men en fuglehund som fløy etter fugler, det vil si, sa min far, til sin venn og kollega, etter å ha levert den tilbake og selv etter å ha gått ned i vekt, alle mulige fugler.
(K 27)

Ikke hvilke som helst hund, men en *fuglehund*. Også denne kan bli en fordobling av hovedpersonen (og leseren) som entusiastisk og nervøst jager, "... da den, med sitt veldig nervøse temperament, ikke kunne være rolig, løp den overalt, hvis ikke det var fugler som den løp etter, løp den bare for å løpe..." (K 28). (Scenen kunne også leses som en kommentar til Sundes forfatterskap, om å være en avantgardist som må "vaskes" for å bli "husren" nok til å slippe "innomhus"; han må ufarliggjøres innenfor majoritetens diskurs. Men innomhuses begår han/fuglehunden likevel noe anstøtelig, som om dette er del av dennes naturlige væremåte: "... med en løftet hale slapp den ene, det smalt forbløffende kraftig, etter den andre, med en lukt som var hårreisende..." (K 28). Den fornærmede husmoren søker dermed bekreftelse hos de øvrige familiemedlemmene vedrørende hennes kokekunsts og husholds kvalitet, som om det var dette som var grunnen til fuglehundens skandaløse oppførsel.)

Hunder dukker også opp andre steder i narrativet i *Kalypso*. I en allerede siterte passasje fra samtalen med filosofen i parken, hvor rollebyttet er i full gang idet tema er tysk filosofi og en platan (jamfør delkapittelet "Samtale"), blir hovedpersonen et øyeblikk distraheret: "... jeg viftet vekk en veps, jeg så etter om jeg ville kunne se dens skygge, en hund løp mot barnehagen..." (K 45). Som en hund som løper i barnehagen – det er i hvert fall bedre enn at barnehagebarna går i hundene. Et annet sted i narrativet forsvinner en bråkete hund inn i et blomsterbed: "... kanskje den hadde fått ferten av katten[?]" (K 50) – i den evigvarende historien om hund versus katt er de hverandres kontrapunkt. Senere, ved plaskebassenget i parken, hauser en hund seg opp idet den ser på barna som leker i vannet:

... det var flere barn som vasset, en hund sto ved kanten og logret med halen [...] det plasket fra bassenget og den halelogrende hunden hadde hoppet i det; jeg bare ventet på at mødrene ville jage den opp igjen [...] Plaskene kom i serier, og hunden som noen hadde jaget opp, ristet på pelsen, nå kunne jeg se dem; noe vemodig rant gjennom meg og jeg savnet mine barns barndom.
(K 65ff)

Igjen barn. Tapt barndom, tapet av barns vitalitet, deres lekenhet og entusiasme i møte med en ny og spennende verden. Men like etter denne scenen observerer hovedpersonen tre *voksne* som vasser ut i vannet, og igjen er han i gang med sin naive sanseøvelse og utforskning.

”... som jeg skulle ønske jeg kunne spille et instrument” heter det når hovedpersonen går forbi en musikksskole, ”sveitservillaen i Lyder Sagens gate; der hvor de musiserer” (K 89). Idealet ser ut til å være barnet på verdens skolebenk. Så, litt lenger oppi gaten: ”jeg tittet opp Vibesgate, det trakk bakfra, det var musikken som gav meg medvind, den var ikke hørbar, jeg lyttet...” (K 92):

(3.5) Å lytte til den stille susens bok

Hva vil det si å lytte til vinden?

Selv om man ikke kan beskrive vinden diskursivt gjør den seg likevel gjeldende via sanseapparatet. Den manifesterer seg med sin amorfe karakter, og dens følger kan registreres – inntrykk den fører med, bevegelser i naturen. Hovedpersonen merker seg hvordan flaggstangliner, kledninger på stillas og blader på trær beveges av vindens aning, og hvordan insekter navigerer i den. Han bruker hendene som følehorn, går med dem vendt ”utover, som for å føle trekken, eller det som den kunne bære med seg” (K 8f): ”... hvor kom brisen fra, det var varmt, jeg spriket med fingrene for å kjenne etter” (K 50). De inntrykkene som vinden bærer med seg kan anspore til assosiasjoner i kraft av å være sanselige, *sanse-like*:

... rett mot meg, forsinket traff det meg mildt mot det ene kinnet, jeg forsøkte å lukte, det luktet bare varmt, kom det en svevende avisside, vindblaffet, som bar det, var som et fysisk rom, ettersom den brisen som traff meg, var den brisen som løftet opp avissiden.

Som av strykejern, det vil si strykejernvarmeklær, etter å ha blitt tildampet, var det ikke det; under et bord, slik var det, jeg pleide å sitte under kjøkkenbordet mens min mor strøk klær med strykejernet, innimellom hev hun noen dråper vann på klærne og det var den lukten jeg husket...
(K 111)³⁷

Som reelt sanselig fungerer vinden som vital kraft, den beveger fysisk landskap og tanke, gir medvind og motvind. I sansningen blir man som ett med det som sanses. Vinden fryder den overskridende hovedpersonen, som her fantaserer om sterk kuling ved sjøen:

... vinden ville treffe meg eller snarere fortsette med å treffe meg ettersom den ikke nettopp har begynt eller ikke nettopp har skiftet takt.

Slik at den ville nappe i klærne og presse meg bakover, så mye at jeg må legge meg forover, og snu ansiktet til siden, for å lette trykket fra øynene og munnen; hendene ville være kalde, håret klissvått og ørene frosne, med en voksende fryd ville jeg ha krøpet ned i frakken og hutret.
(K 71)

³⁷ Vann kan ha samme funksjon av sanselighet. Den ”litt ubestemmelig[e]” fargen på vannet i fontenen i parken får hovedpersonen til å tenke på Odyssevs tårefylte øyne, og hovedpersonen kan ikke dy seg og dypper hånden nedi. I teksten ”Jeg drikker vann” fra *Løstørre* (2003) skriver Sunde: ”Jeg tappet i det varme vannet [...] og jeg førte glasset mot munnen og svelget [...] og jeg husket, eller kom på det uten at jeg så det for meg, at jeg klamret meg til hans brede rygg [dette refererer etter alt å dømme til en scene som stadig dukker opp i Sundes forfatterskap, også i *Kalypso*, hvor hovedpersonens far kastet ham på sjøen for å lære ham å svømme da han var barn], ennå uten lyd og uten lukt, som et minne via berøring...” (Sunde 2003: 77). Tenk: Prousts tekopp, og Sundes vannglass. Mer om sanselig litteratur og hukommelse i neste kapittel.

Som en skapning i vinden gir han seg i kast med kulingen, trener opp følbareheten, forsøker å navigere i et amorft felt ved å utfordre alle sine sansers kapasitet.

Men å lytte til vinden? Hovedpersonen forsøker så godt han kan med hørselen å skille ut bestanddeler fra luften. På et punkt bekymrer han seg for hvordan han skal angripe det forsiktige suset han hører overalt, ”summen av alt summende; en bys ustoppelig kontentum”, fordi det til sammen blir ”et eneste stort virvar av dempete lyder”. Han bestemmer seg for å gå for ”undersiden av det nærmeste suset, hvis jeg lyttet med all min oppmerksomhet, hva ville jeg ikke da få høre” (K 23). Senere, i scenen som ble diskutert i masteroppgavens første kapittel, står hovedpersonen ved treet i parken og lytter alt han kan til

vinden som fikk løvet til å vibrere.

Ikke i én retning oppover treet men mengdevis til talløse kanter; liksom oppløst i bestanddeler, det ene vinddraget som avlegger til et dusin, om ikke mer.

Og hvor mange av dem ville jeg legge merke til.

Hvis jeg hadde en svært god hørsel.

(K 66)

Men selv med en ualminnelig god hørsel vil forsøket på å spalte vindretningene være svært vanskelig, og innebære mye gjetning og unøyaktigheter.³⁸ Vindens krumninger har vært et problem innenfor matematikken og fysikken i lang tid. Det hindrer den likevel ikke fra å fungere som vital kraft, og få hovedpersonen til å bli imponert og forundret spørre seg hva Bach ville ha gjort, ”hva ville ikke han ha fått ut av det; løvets ville kontrapunkt og fuger”, beveget av vinden. Eller i en annen scene, hvor hovedpersonen overhører to mistrøstige nonner på gaten: Han hører bare så vidt hva de snakker om, antar først at det handler om deres fortvilte lengsel etter kjærlighet og Kristus, før han mener å tro at de snakker om...

... Bach[,] all den stund de hadde fått tillatelse, av priorinnen, til å dra til Majorstuen for å kjøpe en plate av Bach.

Derfor hadde de på seg danseskoene, ikke spaserskoene, går ikke det ut på ett, nå kunne jeg kjenne, med ryggen, at de var i ferd med å gå over gaten, en annen gang, det er ikke sant, flere ganger hadde jeg tenkt at ryggen er som et stort utvalset øre.

Hva hadde ikke min venn filosofens store filosofiske forbilde sagt eller formanet; om å tenke med ørene og var det ikke nettopp det ryggen gjorde.

(K 94f)

”Å tenke med ørene”, ”å lytte med ryggen”. Flere har påpekt blikkets hegemoni i vestlig tenkning, og forsøkt å skape motsatser. I artikkelen ”Sanseligheter” i antologien *Sanseligheter* (1993) skriver Knut Ove Eliassen og Tore Eriksen om dette. Sansene er menneskets kommunikasjonskanal til omverdenen. De fungerer som ”grensevakter” og

³⁸ Mot slutten av boken heter det også: ”Det blåste en varm vind mot meg; det luktet asfalt og olje av den, medbrakt eimen av bakerivarer – jeg ønsket at jeg kunne atskille de forskjellige brødene og alle de ulike kakene” (K 123). Vesentlig: ”jeg ønsket”.

”oversettere” ved å gi forståelig form til sanseinntrykk. Artikkelforfatterne diskuterer Kants oppdeling av høye og lave sanser i *Anthropologie in pragmatischer hinsicht* (1798, norsk oversettelse utgitt i 2002: *Hva er mennesket? Antropologi i pragmatisk perspektiv*). Kant mente at synet og hørselen var ”høye” i forhold til de ”lave” berørings-, lukte- og smakssansene, fordi de i motsetning til de lave registrerer objekter som har en viss avstand fra kroppen, og dermed er mer objektive og allmenngyldige. Men Eliassen og Eriksen mener at denne hierarkiske oppdelingen ”peker hen på det *visuelles forrang* og *avstanden* som ’kulturelt’ imperativ i den moderne verden” (Eliassen/Eriksen 1993: 14). Kant rangerer sansene ettersom hvordan de bidrar til menneskets suverenitet og frihet i forhold til naturen, og de lavere sansene er de som er lettest affiserbare; ”de underminerer intersubjektiviteten og det moralkonstituerende prosjektet, som er bærende i Kants filosofi” (Eliassen/Eriksen 1993: 14). Hans antroposentriske rangering er derfor tvilsom, i høyeste grad ideologisk motivert. Allerede det å gruppere øret sammen med øyet er problematisk, for som Eliassen og Eriksen skriver: ”Vi har den fysiske friheten til å lukke øynene, men vi har atskillig større vansker med å sperre av for lydinstrykk, og især når de kommer innenfra” (Eliassen/Eriksen 1993: 13). Videre kan riktignok lyd til en viss grad ”formaliseres gjennom noter og måles ved hjelp av akustiske instrumenter”, slik det også heter i artikkelen. Men da har man litt vel raskt hoppet over en del språkteoretiske problemer. De lavere sansene ”har et langt mer uavklart forhold til *språket* enn de høyere, nettopp fordi de ikke er objektiverbare” (Eliassen/Eriksen 1993: 14) – men dette kan også sies å være tilfellet med hørselen. Mens blikket fort blir et apparat for avgrensing og kategorisering, ”manntallføring”, er hørselen, selv om den også er avgrensende og reduktiv, i større grad åpen for omverdenens uregjerlighet, dens ”tvekjønnethet”.

I en annen artikkel i *Sanseligheter* skriver Arnfinn Bø-Rygg om Martin Heidegger som en lyttingens filosof, som i sine skrifter foretrakk metaforer om det auditive fremfor det visuelle. Om ikke Heidegger er *Kalypsos* hovedpersonens venns idol, så er det kanskje en annen tysker, en som Bø-Rygg nevner som et forbilde for Heideggers lyttefilosofi i tillegg til Hölderlin: Nietzsche. I *Also sprach Zarathustra* (1885) fantaserer han om et menneske med et gigantisk øre på ryggen. Som jeg skrev i kapittel to, så vektla også Adorno en spesifikt sanselig omgang med verden, og han fokuserte først og fremst på de sanser som Kant klassifiserer som lave.³⁹

³⁹ Muligens kan det også være en annen tysker, Walter Benjamin – mer om dette i neste kapittel, under overskriften ”Sanselig gjentakelser. Intertekstualitet”.

Hovedpersonen er i tråd med dette opptatt av å lytte og sanse, og når han bruker øynene er det i følge hans metode først og fremst for å se etter farger og bevegelser, intensiteter, ikke former. Slik, ved å øve opp sitt sanseapparat, trene opp dets kapasitet, ser han ut til å i større grad være *i* verden, som et barn, istedenfor utenfor den, som en bivåner som vil inn i det den voksne gjennom sin vante optikk har stengt ute. Han destabiliserer blikket:

Skyggen var ikke bare mørk, mørk med skarpe kanter, den var mørk på en ualminnelig måte.

Uten at jeg helt kunne si hva det var; hva var det da, det var et slags lys i skyggen.

Det som omringet den, hvorfor ikke, kunne også gi den et skarpere skyggelys.

(K 7)

Han angrer også på at han ikke har ”tatt med meg et par mørke solbriller; så mørke at jeg ville miste noe av sikten, som en type av svaksynthet og dermed økte frekvensen til hørselen” (K 8). For det er med *hørselen*, ryggens hørsel, at han leser verden, slik det står flere steder i *Kalypso*. Med ryggen til verden forsøker han å forholde seg kontrapunktisk, som en form for mimesis. I eksemplet med nonnene er bare tanken på Bach og hans kontrapunktiske kapasitet nok til å få ham til å se verden i et mer lystig lys, som om dennes musikk flyttet og flytter horisonten for det virkelige. Nonnene higer ikke lenger mistrøstig etter utopien, men er *i* verden, dansende.

Men, igjen: Å lytte til vinden? Den lyden man kunne høre ville ikke være selve vinden, men den lyden som oppstår når den stryker mot noe annet. Fra passasjen med nonnene: ”Og deres gamle rygger, hva lyttet ikke de etter, sent om kvelden, i bønn, at hans skritt så forsiktig skulle anes, som et stille sus” (K 95). ”En stille susen” er naturlyden i Det gamle testamentet som innvarsler Gud. I den norske Bibeloversettelsen fra 1930 finner man uttrykket både i Jobs bok (Job 4,16) og i Første Kongebok. I sistnevnte er Elia forfulgt og gjemmer seg i en hule i fjellet når han hører Herrens røst:

Han sa: Gå ut og stå på fjellet for Herrens åsyn! Da gikk Herren forbi der, og det kom en stor og sterk storm som sønderrev fjell og knuste klipper foran Herren, men Herren var ikke i stormen; og efter stormen kom et jordskjelv, men Herren var ikke i jordskjelvet; og efter jordskjelvet kom en ild, men Herren var ikke i ilden; og efter ilden kom lyden av en stille susen.

(1 Kong 19,11-12)

Elia går ut av hulen, på mystisk vis styrket i sitt kall. Men om Gud var *i* den stille susen så ville det bare kunne *anes* idet vinden stryker over fjellet. På lignende vis heter det tidlig i *Kalypso*: ”Som sagt langet jeg ut oppover gaten og en mild bris streifet ansiktet mitt, som om det sporet min datter hadde gitt meg var å finne i trekken” (K 6). Om enn svaret var i vinden,

så ville det bare være tilgjengelig via anelsen. Vinden er like indholdsløst som et spor; i det aner man tilstedeværelsen av noe fjernt. Derfor er vinden blitt motiv for noe mystisk og ukjent både i Bibelen og ellers i religions- og kunsthistorien. Et nærliggende eksempel fra nyere tid er naturligvis Bob Dylans "Blowin' in the Wind".

I lesningen gjelder det altså å være i en tilstand av mottaklighet, som nonner i bønn som lytter etter skritt i vinden, med en oppmerksom rygg til det Sunde i *All verdens småting* har kalt "Den stille susens bok" (Sunde 1996: 112). Passasjen med nonnene i *Kalypso* alluderer også til Nicolas Malebranches diktum "Oppmerksomhet er sjelens naturlige bønn". Sunde har referert til dette før i sitt forfatterskap, og atter en gang kan han ha møtt det via Walter Benjamin. I en anmeldelse av Gunnar Wærness' diktsamling *Hverandres* (2006) skriver Kari Løvaas tett opptil dette: Hun nevner Paul Celan (som Wærness er inspirert av) og hans tale "Meridianen" (som jeg tok for meg tidligere i dette kapittelet) hvor han siterer nettopp Malebranche via Benjamin. Så skriver hun videre, tydelig entusiastisk, at Wærness' dikt beveger seg i et opprinnelseslandskap,

et sted hvor jorden synger gjennom talen, hvor et barn lærer å snakke; det er det oppmerksomhetens og underets øyeblikk der form stiger ut av kaos og ennå ikke har rukket å bli automatikk, vane. Wærness nærmer seg hele tiden underet i sin diktning. Da jeg leste [diktet] «Kjære bønn» i *Hverandres*, tenkte jeg: dette har jeg lest før. Og samtidig: disse ordene virker helt nyfødte.
(Løvaas 2006)

Å møte skriften og verden som tålmodig nonne og begeistret barn blir å åpne seg for ny erkjennelse, overskridelsen av det vante.

Men enda en litterær referanse kimer i passasjen med nonnene i *Kalypso*. Den kommer som et blyodd fra en annen kant og døyver optimismen på det idylliserte barnets og nonnens vegne: "Utstilling XIII (museumslokale)" fra Ole Robert Sundes kollega og venn Tor Ulvens siste utgivelse, *Stein og speil* (1995):

Idet du blir født, er du voksen. Døren blir låst utenfra. Det første du hører er raslingen av nøkkelknippet og skrittene som fjerner seg, fortaper seg utover i en verden du aldri skal få se.
(Ulven 2001: 420)

Jeg avslutter dette kapittelet med Ulvens midlertidige punktering.

Umiddelbart etter at hovedpersonen har fantasert om nonnene og den stille susen møter han en uvenn som er sterkt kritisk til hans forfatterskap. Hovedpersonen identifiserer uvennen som "ingen ringere enn selveste Poseidon" (K 95), noe som leder en mot eposet *Odyseen* som *Kalypso* er skrevet opp imot. I det neste kapittelet vil jeg se på dette. Det vesentlige der kommer til å være hovedpersonen som en Odyssevs og hans forhold til

”gudene”. Disse gudene kunne tenkes å være det samme som er på den andre siden av døren i Ulven-teksten. Når man står og lytter bak den stengte døren kan man tross alt ane en tilstedeværelse på den andre siden i form av noe sanselig: rasling, lyd av skritt.

Kapittel 4: Odyssevs og Kalypso

Dette kapittelet skal handle om *Kalypsos* anknytning til *Odysseen* og de poetologiske refleksjonene som kan trekkes ut herfra. Jeg argumenterer for at forsøket til hovedpersonen i *Kalypso* på ”å trene opp følbarheten” kan sammenlignes med Odyssevs streben på havet etter at han har forlatt gudinnen Kalypso øy i det homeriske eposets femte sang. Jeg tolker denne scenen som et bilde av en estetisk lesepraksis hvor både sanseapparat og hukommelse spiller en viktig rolle, og diskuterer hvordan lesningens overskridelse kan beskrives som en overskridende historieskrivning. I denne sammenhengen tar jeg også for meg intertekstualitet i *Kalypso*, og jeg diskuterer innvendingene til to kritikere.

(4.1) Kalypso i *Odysseen*

Jeg begynner med en presentasjon av den aktuelle sangen i *Odysseen*. Eposet åpner in medias res: Helten Odyssevs er allerede til å begynne med fanget hos gudinnen Kalypso på hennes øy, hvor hun ønsker å ekte ham og innlemme ham blant de udødelige. I de fire første sangene i eposet får vi gjenfortalt alt det som har skjedd *før* Odyssevs havnet hos gudinnen. Så, i femte sang, får vi høre om hvordan gudene i medynk med Odyssevs i hans hjemlengsel sendte Hermes til øya for å befale Kalypso til å la Odyssevs få reise videre. Kalypso er bitter over beslutningen og beklager at det aldri tillates en guddom å bli forent med et menneske, men tillater helten å reise. Hun ber ham bygge en flåte som han kan nå det greske fastlandet med. Odyssevs er skeptisk til forslaget og frykter at gudinnen tenker på noe ganske annet enn hans sikre hjemferd når hun ber ham kaste seg på det åpne hav. Han vil ikke reise før hun garanterer ham at hun ikke vil gjøre ham noe ondt og forstyrre hans reise. Kalypso gir ham sin garanti, men advarer om at han nok ikke ville ha forlatt udødeligheten hos henne hadde han visst hvor hardt det skulle bli å komme seg hjem. Odyssevs vil likevel reise, så hun gir ham litt forsyninger og råd om å navigere etter stjernene, og lar ham fare. I begynnelsen går det greit, men så blir flåteferden forvansket av stormer fra guden Poseidon. Denne er sint på Odyssevs etter at han tidligere på sine eventyr har blendet hans sønn Polyfemos. Deretter følger langvarige strabaser på sjøen inntil helten omsider strander på en ny øy, og hans ferd mot hjemmet kan fortsette.

For en moderne leser kan det være oppsiktsvekkende at gudene er så aktive og tilstedeværende i denne scenen. Dette gjelder naturligvis også resten av eposet, og regnes som et historisk kjennetegn for den antikke perioden: at de hellige er nærere det profane, også i gemytt. Men for helten Odyssevs er den guddommelige sfære, etter at han har forlatt Kalypso

og kaver på havet, usynlig og utenfor rekkevidde. I en umoderne tid er Odyssevs slik en slags moderne helt. Han er en pragmatiker, egenrådig i sin fremferd, selv om han samtidig erkjenner gudenes eksistens og innvirkning, ofrer til dem, og priser dem når de gir seg til kjenne. Men, som han sier til sin guddommelige beskytter Atene når han møter henne på Itaka, i den trettende sangen: På havet følte han seg overlatt til egne evner:

Kjenne deg, høye gudinne, er svært for en mann som du møter,
var han enn aldri så gløgg; ti du skaper deg om efter tykke.
Ja, jeg vet jo så godt at du alltid tilforn var meg nådig,
medens akairnes sønner lå ute i leding mot Troja;
men da vi, efterat Priamos' by ble styrtet i gruset,
stevnet på skipene hjem, og en gud hadde splittet vår flåte,
så jeg deg aldri, du datter av Zevs, og ei har jeg merket
at du har gjestet mitt skip for å verne meg nådig i faren;
men jeg ble tumlet omkring med flengende kummer i hjertet,
inntil jeg frelstes til sist fra min kval av de evige guder.
Først da jeg kom til det fruktbare land hvor faiakerne dveler,
talte du trøstende ord og førte meg vennlig til byen.
(13.312-323, Homer 2000: 197)

Dette betyr *ikke* at Odyssevs til havs ikke er ydmyk og regner gudene for døde. Når det stormer beklager han at mørke skyer er blitt sendt ham av Zevs (5.303, Homer 2000: 78. Han tar imidlertid feil; det er Poseidon), og senere erkjenner han at det er Zevs som har unnet ham å atter skue land når han nærmer seg faiakernes kyst (5.308, Homer 2000: 81). Uten å være sikker mistenker han også, forståelig nok, en *deus ex machina* når en *snakkende* sjøfugl – gudinnen Leukotea forkledd – gjester hans flåte, gir ham et slør, og råder ham til å legge på svøm: ”Å, bare nu ei en udødelig guddom/ pønser på ny på svik, når hun vil jeg skal hoppe fra flåten” (5.356-357, Homer 2000: 80). Han er kanskje på kanten egenrådig når han, etter at sjøfulgen har forlatt ham, trosser dens råd og velger å forbli på båten så lenge han kan, fordi dette virker å være det klokkeste. Planen faller i fisk umiddelbart ettersom Poseidon sender en brottsjø mot ham. Men Odyssevs valg er ikke arrogant, det er bare realistisk. Han gjør ikke den sammen tabben som Aias av Lokris. Dette var en annen skipbrudden gresk helt på vei hjem fra Trojakrigen. Etter å ha blitt reddet i land av en mot ham mildere stemt Poseidon mente han at det var *han selv* som hadde frelst seg. Det kunne ikke gudene tåle å høre:

Aias har funnet sin død, og alle hans skip gikk under.
Hen til de høye guraiske fjell drev guden Poseidon
først den skribbrudne helt og frelste ham nådig fra havet.
Nu var han berget fra døds møens grum, skjønt forhatt av Atene,
dersom han ikke, forblindet av tross, hadde sagt som en dåre,
at han fra avgrunnen frelste seg selv mot gudenes vilje.
Dog, da den frekkes dumdristige ord ble hørt av Poseidon,
grep han om treforken straks med de veldige never og drev den
inn i det høye gyraiiske fjell, så bergveggen revnet.
Halvdelen ble hvor den var, men ned i den bunnløse avgrunn

styrtet den del hvor han satt, da han førte formastelig tale.
Fjellblokken slynget ham ut i det brusende bølger på dypet.
Saltvannet drakk han det bitre, og der fant høvdingen døden.
(4.500-512, Homer 2000: 60)

Kanskje er det Odyssevs forsiktige pragmatisme som er grunnen til at Poseidon tross alt ikke ønsker å drepe ham, bare hindre ham i det lengste å nå sitt hjem? I alle fall er det denne egenskapen til Odyssevs – at han aldri føler seg sikker i sin sak, men gjør så godt han kan gitt omstendighetene, uten dermed å avvise gudene (”Hør meg, du mektige, hvem du enn er. [...] Din vernløse gjest kan jeg kalles med rette.” (5.445, 5.450, Homer 2000: 82)) – som nettopp er grunnen til at Atene vil hjelpe ham: Igjen fra deres samtale i den trettende sangen, hvor Odyssevs enda ikke er sikker på at han er kommet til Itaka, tross hva Atene har fortalt ham:

Nu vil jeg be ved din far at du svarer meg sant; ti jeg frykter
at jeg ei ennu er kommet til Itakas fjellø, men flakker
villsom i fremmede land og at alt hva du nylig fortalte
bare var sagt for spøk, for å dåre mitt lengtende hjerte.
Si meg forvisst: Er det sant at jeg er i mitt elskede hjemland?
Svarte da straks gudinnen, den blåøyde Pallas Atene:
Slike er alltid de tanker som tumler seg tyst i ditt hjerte,
og det er derfor jeg aldri kan nekte deg hjelp i din vånnde;
ti du er alltid så snartent og alltid så klok og forstandig.
Var det en annen som kom efter lang omflakken tilbake,
ilte han glad til sitt hjem for å se sine barn og sin hustru.
Du vil ei spørre, *du* har ingen trang til å skaffe deg visshet,
førenn du selv får prøvet din viv, som sitter så ensom
hist i ditt stolte palass.
(13.323-336, Homer 2000: 197)

Derfor, når Odyssevs på svøm fortviler over faiakernes klippebefengt kyst som gjør det vanskelig for ham å komme i land, da sender Atene ham flere ganger frelsende tanker. Handlingen utspiller seg slik i skjæringspunktet mellom den dødeliges vilje og de udødeliges vilje.

(4.2) Hukommelse og estetisk erkjennelse

Før jeg trekker *Odysseen* inn i min lesning av *Kalypso* vil jeg først komme med en tolkning av denne sangen i eposet. Tolkningen går ut på følgende: Vi så at gudene var aktive i scenen på havet, men fraværende for helten selv. Men: Da han var hos Kalypso var de udødeliges sfære nærværende. Når han så alene kastes rundt på sjøen bæres denne sfæren med ham som et minne. Følgelig vil jeg diskutere episoden i *Odysseen* med vekt på *hukommelse*.

Et minne er et lagret sanseinntrykk som gjenkalles i møte med sanselig (sanse-lik) stimuli. Men det fortidige er ikke endelig formulert med et innhold i hukommelsen. Minnet bør heller ses på som et sanselig *spor* som det fra nåtiden *anspores* fra. Videre: Hukommelsen

er ikke en ufeilbarlig absolutt katalog over alle sanseinntrykk noen gang mottatt. Som Deleuze skriver i sin bok om Proust: Hukommelsen er "frivillig". Den lagrer ikke alt, bare det som til en hver tid passer den. Nettopp på grunn av en slik "selektiv glemsel" har hukommelsen ifølge Deleuze en sekundær rolle: "Ce n'est pas l'effort de la mémoire, tel qu'il apparaît dans chaque amour, qui réuissit à déchiffrer les signes correspondants; c'est seulement la poussée de l'intelligence, dans la série des amours successives, jalonnée d'oublis et de répétitions inconscientes" (Deleuze 1998: 67). Sanseinntrykk kan altså ikke alltid føres tilbake til noe tilbakelagt som det ligner på, fordi den menneskelige bevissthets hukommelse ikke er absolutt. Derfor vil selv noe som ligner på noe fortidig også fremstå som noe genuint nytt, som *lignende* men aldri *helt likt*, og slik tvinges en til å tenke på nytt om det fortidige og vante. Den assosiative prosessen i møte med dette sanselige, det følbare, er en leting etter nye likheter og korrespondanser som man kan orientere seg ut i fra.

Denne assosiative prosessen er selve den mimetiske adferden, slik Walter Benjamin og Theodor Adorno beskriver den. I innledningen til essayet "Om den mimetiske evne" skriver Benjamin:

Naturen frembringer ligheder. Man behøver kun at tænke på dens mimicry. Men den største evne til at producere ligheder har mennesket. Den evne til at se ligheder, som mennesket besidder, er intet andet end et svagt rudiment af den engang så voldsomme tvang til at blive og forholde sig ens. Måske besidder det ingen højere funktioner, som ikke har været afgørende betinget af den mimetiske evne.
(Benjamin 1989: 121)

Et menneskes orienteringsevne består altså i å navigere ut i fra likeheter, sanseligheter, i samspill med hukommelsen. Jeg leser forsøket på å "trene opp følbareheten" som en beskrivelse av en slik måte å være i verden på.

Viktig er det at en forutsetning for denne metoden er den fortiden som inntrykkene i nåtiden minner om. Det sanselige som kommer til en er noe utenfor ens egen bevissthet også fordi det står i sammenheng med det man selv ikke gjenkjenner eller husker. Scenen i *Odyseen* kan slik fungere som et bilde på den estetiske erkjennelsesprosessen: Når man trener opp følbareheten kan det være som et forsøk på å huske tilværelsen hos Kalypso og gjenoppdage den absolutte bevissthets som man i en mytisk fortid var del av. Men prisen å betale for å få forlate Kalypsos øy var nettopp at man måtte gi slipp på en slik metafysisk sikker kunnskap, og heller gi seg i kast med en essayistisk fremgangsmåte à la Odyssevs holdning på havet: Å ha tillit til det utenfor seg, tillit til at ting skjer på grunn av noe som ikke alltid rommes i ens egen bevissthets hukommelse, ens egen kompetanse, og i mellomtiden forsøke å navigere så godt man kan. Som jeg skrev: Reisen på havet utspiller seg i

skjæringspunktet mellom Odyssevs vilje og gudenes vilje. Opptreningen av følbarheten blir en pragmatikkens modus.

I et essay med tittelen ”Kalypso” – først trykt i samlingen *Jeg er et vilt begrep* fra 2007, året etter *Kalypsos* utgivelse – tolker Ole Robert Sunde selv denne scenen i *Odysseen* på en måte som ligner det jeg nettopp har gjort. I essayet funderer han over hva det var som gjorde at Odyssevs ble hele syv år hos Kalypso før han omsider kom seg av gårde. Han spør seg blant annet om det kan ha noe å gjøre med at de greske heltene ikke hadde en selvstendig bevissthet, slik det er blitt hevdet av en forsker, og at Odyssevs først måtte frigjøre seg fra den universelle guddommelige bevisstheten før han kunne komme seg videre. Men tross alt Sunde rekker å være gjennom av tanker i essayet, klarer han ikke til slutt å lande på en spesiell grunn for at Odyssevs somlet. Likt den somlende greske helten forblir essayisten ”mellom det dennesidige og det hinsidige” (Sunde 2007: 511) idet han spør, avslutningsvis:

... er det ubestemmelighet som er gudenes rem inn til hans [Odyssevs] bevissthet[?], liksom det er det som er tilbake, som en siste rest av å ha vært i deres favntak, syv lange år for å bryte med den guddommelige bevissthet for å få sin egen, og med egen vilje velge dødeligheten, for å fri seg fra det overjordiske spillet og slik dele verden i to separerte deler; den himmelske og den jordiske.
(Sunde 2007: 514)

(4.3) ”Å trene opp følbarheten” som overskridende historieskrivning

Før jeg går videre og snakker om hvordan dette utarter seg i *Kalypso* vil jeg se på disse tankene i sammenheng med det teoretiske stoffet jeg forholdt meg til i kapittel 2. Jeg diskuterer litteratur som en form for *historieskrivning*.

I min lesning av Kalypso-motivet i *Odysseen* påpekte jeg hvordan den fraværende fortiden kan bli gjort nærværende i nåtiden i opptreningen av følbarheten. Slik blir motpolene i en slags dikotomisk tenkemåte om tid forskjøvet: Fortiden (og fremtiden) eksisterer i nåtiden, som *mulighet* og *gjentagelse*.

Deleuzes doktoravhandling fra 1968, *Différence et répétition*, handler om dette: Gjentagelsen av et fortidig sanseinntrykk skjer i kraft av at fortiden eksisterer som virtualitet, mens den nåtidige gjentagelsen av sanseinntrykket er aktuell. Fortiden er slik en forutsetning for nåtiden, samtidig som det er en del av den, som virtualitet som har til gode å bli aktualisert. (Både Proust og Henri Bergsons filosofi var viktige forgjengere for Deleuze her.) Man kunne sammenligne det havet som Odyssevs beveger seg på i *Odysseens* femte sang med Deleuze & Guattaris immanensplan: det er et hav av muligheter. Lesningen muliggjøres av det virtuelle.

I sin artikkel om *Kalypso* tangerer Audun Lindholm et slikt tankestoff når han siterer Søren Kierkegaard: ”Gjentagelsen og Erindringen er den samme bevægelse, kun i modsat Rætning; thi hva der erindres, har været, gjentages baglængs; hvormod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds” (sitert etter Lindholm 2006: 45). Og kanskje kan man også spore noe lignende hos Adorno, for eksempel når han skriver: ”Noen typer kunst forlanger at en spiller den, og interpreterer den for å gjøre den til det den er [...] men dette legger bare for dagen det som er ethvert kunstverks måte å oppføre seg på, også det [musikk- eller teaterstykke] som ikke blir oppført: sin egen gjentagelse” (Adorno 1998: 223). Det vesentlige her er at det å spille og interpretare et stykke anses for å være en mimetisk akt, og at dette blir en gjentagelse som likevel er forskjellig, en tilsynekomst, det Andre som skinn.

For Adorno er det helt sentralt at kunsten, som har det Andre immanent i seg, fungerer som vitne om fortiden. Han avslutter *Estetisk teori* med de berømte ordene: ”Men hva ville vel kunsten være som historieskrivning, hvis den ristet av seg erindringen om den akkumulerte lidelsen” (Adorno 1998: 448). I denne sammenheng diskuterer han stadig Paul Celans diktning som utforsker språk som vitne og spor (se det jeg skrev om Celan og Stéphane Mallarmé i forrige kapittel, under overskriften ”Kontrapunktisk”). Noen ganger inkluderer Celan obskur informasjon og detaljer fra fortiden som del av en hengivenhet til ”alle våre data”. Dette blir en mimesis av fortiden som i diktene fremstår som en historisk polyfoni: stemmene fra fortiden inkorporeres som selvstendige og likeverdige stemmer. (Dette motspråket kunne også sammenligne med Deleuze & Guattaris ”écriture minoritaire”: minoritetene fra fortiden skrives frem.) Dette blir en påminnelse om at alt språk og alle tegn er formet av historien, at de sporer til denne. For at disse sporene skal være følbare må kunsten gi rom for det ukjente i sitt uttrykk, slik samfunnsmaskineriets utflatete språk i mindre grad gjør; litteraturen må kunne formidle erfaringen av sporene, via et annerledes og effektfullt språk. Møtet med et slikt diktspråk kan så bli som en slags hymnisk elegi – slik jeg skrev om via Arne Melberg i kapittel 3 – hvor man kan ane fortidens spor i det nåtidige.⁴⁰ For eksempel som i Celan-diktet ”Engführung” (på norsk: ”Trangføring”), hvor det et sted står:

⁴⁰ Se min korte utlegning av Melbergs lesning av Hölderlin i kapittel 3. Melberg utvider sin tanke om Hölderlins dikt som hymnisk elegi til å gjelde språkbruk generelt: ”Jag tror faktisk inte att det är någon överdrift att utnämna elegien till en grundform för *all* diktning i den meningen att all diktning förutsätter frånvaro och därmed skriver sig i saknadens tid och rum. Men även om all diktning i denna enkla mening är elegisk räcker inte saknad och frånvaro för att skapa dikt; snarare skapas den ur spänningen mellan närvaro och frånvaro” (Melberg 1995: 111).

I *Lyrikkens liv* diskuteres også Celans kollega og venn Nelly Sachs’ dikt som ”elegisk-hymnisk”.

... en finger
famler oppover, nedover, føler
seg fram:
sting, følbare, her...
(Celan 1996: 99)

Ole Robert Sundes forfatterskap kretser ikke om holocaust like mye som Paul Celans forfatterskap, selv om jødeutryddelsen naturligvis er del av det moderne Norges historiske realitet. Jeg mener likevel at *Kalypso* er et veritabelt forsøk på å tenke i slike baner, innenfor det som er den allestedsnærværende realiteten: hverdagslivet. Celans hengivenhet til ”alle våre data” kan for eksempel ha sin parallell i *Kalypsos* mange fremmedord: Disse vitner om en språkbruk som har gått i glemmeboken i et stadig mer effektivt språklig kommunikasjonssystem – men som altså ikke er helt glemt likevel.⁴¹

Et annet eksempel på en type historieskrivning kan være noe jeg allerede har nevnt: Den passasjen hvor hovedpersonen går forbi det som formodentlig har vært Nordahl Rolfsens bopel og ”skanderer” fasaden på huset (se kapittel 3, under overskriften ”Kontrapunktisk”). Hovedpersonen nevner aldri Rolfsens navn, men tenker på hvordan han trykket ”Fola, fola Blakken” i sin lesebok ”uten forfatternavn, bare av utgiver, forkortet” (K 37). Dette kan leses som en hymnisk elegi om forfatterrollen: Den ”egentlige” Rolfsen er fraværende, men nærværende idet sporene etter ham (både sangen og bygningen) leses og synges. Så også i lesningen av *Kalypso*: Vi leser spor; vi *gjentar* den bokførte spaserturen. Den blir virkelig for oss i lesningens øyeblikk.

I en adornistisk lesning av Kalypso-motivet i *Odyseen* kunne det være på sin plass å understreke at Odyssevs står i et *ikke-identisk* forhold til Kalypso og de andre gudene. Dette for å gjenta et poeng som jeg har nevnt tidligere: Den metafysiske kunnskapen var prisen man betalte for å forlate Kalypsos øy. Kalypso-motivet i *Odyseen* får her sin parallell i anekdotene om Buddha som gjengis i *Kalypso*, og som jeg diskuterte i forrige kapittel (se under overskriften ”Samtale”): Buddhas lærling dannes og dannes i en prosess av prøving og feiling, som en Pavlovs hund. Han blir ikke ferdig med å feile. Slik lærer han både om det å leve og om å være ydmyk.

⁴¹ Jeg tillater meg å legge til det jeg mener er et godt og morsomt eksempel: Overskriften til Frode Helmich Pedersens desidert negative anmeldelse av *Kalypso* i Bergens Tidende, ”Hvor kjøper David ølet?” (Pedersen 2006). Overskriften spiller på en passasje fra *Kalypso* hvor hovedpersonen ser etter en dame som går sint ned gaten, ”for å se om jeg kunne få øye på den hun ville fortelle hvor David kjøpte ølet” (K 113). Talemåten om Davids ølhandel er en urtype av et fremmedord i den forstand at dets historiske etymologi er grundig tilslørt. Den er, som det heter i et oppslagsverk, en ”talemåte som ikke er sikkert forklart, på tross av mange lærde forsøk” (”Hvor David kjøpte ølet”, 2002). Forløsningen kommer heller ikke i *Kalypso*, hvor hovedpersonens gjetninger på grunnen til damens sinte gange snart blir distraheret av hans fantasier om Bach på dødsleie. Hans ser for seg at Bach ”drømmer om et kaldt glass øl” (K 115).

Litteraturen er altså historieskrivning i den forstand at den vitner om en fortidig virkelighet, en annen virkelighet. Men møtet med en slik litteratur – eller for å si det med Deleuze & Guattari: komposisjonen av en slik kunst – er også skrivning av *nåtidens* historie, fordi fortidens inngripen i nåtiden *forandrer* nåtiden, er *kritisk* til nåtiden. Slik skriver man hele tiden historien om igjen i opptreningen av følbareheten. *Dette* er overskridelsen, selve det transcendentale ved den estetiske erfaringen.

På gåturen i sitt nærområde driver hovedpersonen i *Kalypso* med mimesis; han leter etter språklige uttrykk som kan være sanse-like med erfaringen. Disse ordene skulle ideelt sett kunne sameksistere med det erfaringsmessige kontinuum, som inkluderer både minnets fortid og sanseapparatets nåtid i et slags *historisk presens*. Dette er navnet på en verbtidsform som brukes istedenfor preteritumsformen om hendelser i fortiden for å skape inntrykk av større nærhet til disse, og blir gjerne brukt i handlingsgjengivelser hvor verbformen glir over i presens. (For eksempel: ”Da hun får se trikken komme, blir hun nervøs” istedenfor ”Da hun fikk se trikken komme, ble hun nervøs”.) På et punkt i narrativet forsøker hovedpersonen nettopp å finne på et ord for en ny verbtid mellom ”presens og preteritum”:

Jeg tenkte på et navn som jeg kunne ha navngitt; hva med tiden mellom presens og preteritum som noe flytende ubestemmelig, måtte da ordet også være svakt, ubestemmelig, smålåtent.

Hva kunne være mellom er og var; tatt fra det samme verbet, men hva kunne det bli rett etter å være, før er, nei etter er og før var; ervar, kanskje var-er, erivare, herregud for noe tøys – mellomervar, ermellomvar, varermellom; å være, er, eriværepåveimotvar, var, har vært; der satt den, utvilsomt.

Nei, det måtte være et enstavelsesord og ikke ulikt å være i nåtid og fortid.

Som hva da: Å være, er, erv, var, hva med dobbelt presens, på vei mot fortid.

Å være, er, erer, var.

Hva kunne det ha blitt i et heldig øyeblikk; for en taumaturg.

(K 53f)

Jeg tror allusjonen til *Odysseen* i *Kalypso* bør tenkes i slike baner, som en beskrivelse av en slags mimetisk dialektikk, hvor hovedpersonens aktivitet blir en overskridelse av denne dialektikken idet han er et sted mellom fortid og nåtid, på vei mot fremtid, ”eriværevirvar”, osv.⁴²

⁴² I sin anmeldelse av *Kalypso* i Morgenbladet skriver Kjetil Rød: ”Sunde skriver i rommet *mellom* ting og stedet vi ser fra, *vår* verden og verden slik den er utenfor vårt individuelle blikk, vår utsikt. Han skriver seg inn i glipen mellom ord og ting. Sunde utvider altså tingen som noe vanemessig *sett* i sitt ønske om å finne et språk tilpasset ’tiden mellom presens og preteritum’, som han skriver et sted. Han vil gripe gjenstanden i dens tilblivelse, løse synet og sette vanen til side, slik at vi kan forestille oss hverdagens omgivelser på nytt” (Rød 2006).

(4.4) Kalypso-motivet i *Kalypso*

Jeg er i gang med å bringe inn min tolkning av den femte sangen i *Odysseen* i min lesning av *Kalypso*. Snart vil dette innebære at jeg kommer med et forslag til *hvem* Kalypso kan være i *Kalypso*. For å komme så langt begynner jeg med et spørsmål relatert til det foregående som også diskuteres i *Kalypso*: Hvis fortiden er en forutsetning for nåtiden, innebærer det determinisme?

Hvis vi går tilbake til *Odysseen* så merker vi oss at gudene der desidert *har* avgjørende innflytelse på helten til havs. De sender vind og bølger, knuser hans flåte, sender ham reddende tanker, osv. Handlingen i eposet utspiller seg som sagt mellom gudenes og heltens vilje – men hva da når Odyssevs fortsatt har spor i seg av den guddommelige bevissthet, hvor fri er hans vilje da? Hovedpersonen og hans venn filosofen kommer inn på dette temaet i sin samtale ved fontenen i parken:

... det er som det vi snakket om, det er ingen som slipper, alt det vi arver, ikke sant, uten at vi merker det, sant nok, slik arver vi også det som andre har tenkt før oss, som mine lærere, ikke bare det, altså mer, enda mer, som en type av forgiftning, av hvem, det vet jeg ikke, ikke av noen bestemte, så du ser bort fra en gigantisk konspirasjon, naturligvis, dette er determinisme, om så var, hva da med den frie vilje, til å gjøre hva, som at jeg bøyer meg ned for å ta opp min skulderveske [filosofen vil tydeligvis til å ta sin veske og gå], ikke noe større, ikke enda, det kan jeg like, de små viljesaktene, som å gå tur, nei, det er bestemt av vårt åndelige klima, enda mindre, ikke om jeg ser etter noe som jeg selv har funnet på, hva er det, godt hjulpet av min datter, du vil ikke si det, nei, det må være hemmelig, for da får jeg følelsen av at jeg tenker selv, uforgiftet, det stemmer, på små områder, hvor store, som små bokstaver, hva med de store, hva mener du, som det å forfatte bøker, er det små eller store bokstaver, der traff du spikeren på hodet, hvorfor, det finnes ikke en større arv enn språket, og ikke et større diktat, for ikke å glemme der du er, og for å være ærlig, det må vi, når tid tenkte du sist dine egne tanker, det har jeg aldri gjort, enda mer ærlighet, det er ikke mulig, der ser du, å atskille mine egne tanker fra alt det andre som tenkes.

Det kunne være som å våkne opp en dag og ufrivillig tenke noe som ingen før har tenkt, tenkte jeg; eller i en raptus av fantasifullhet kunne gi navn til et nytt ord som egenhendig, via andre, gikk inn i ordbøkene for å bli der.
(K 52)

... hvorpå hovedpersonen kommer med sitt forsøk på å navngi tiden mellom presens og preteritum, som jeg nylig gjenga. Altså: determinisme? Ja, synes svaret å være i samtalen som jeg nettopp siterte. I et av de ganske få stedene i *Kalypso* som uttalt forholder seg til det homeriske forelegget heter det også, symptomatisk:

Etter å ha bygd en flåte, på fire dager bygde han en flåte, godt hjulpet av gudinnen som endelig ville la ham slippe; så slapp han å bli u dødelig for å slippe hjem til sin kone.

Etter syv år hulkende ved stranden dag etter dag mens han natt etter natt druknet sine sorger i gudinnens fang.

Etter at han dro sin kos, for å bli dødelig ble hun dødelig fornærmet over hans avslag; kanskje til og med dødelig oppgitt over hans dødelighet og hennes udødelighet.

Etter å ha dratt sin kos, rett ut på havet, fra å være udødelig til å bli dødelig, som et optimalt valg; om han da hadde et valg, hvem hadde valgt at han skulle savne sin kone, sin sønn, så overveldende.

(K 106. Kursiveringene av ”Etter” er mine)

Dette kan virke ganske konservativt, og man kan spørre seg hvordan man i det hele tatt skal kunne finne vilje til å handle gitt en slik massiv historisk arv. På dette punktet er hovedpersonen optimistisk, idet han i samtalen med filosofen later til å like tanken om de små viljesaktene. Akkurat hva som avgrenser disse små viljesaktene fra alt det historisk determinerte blir svært vanskelig å si – idet filosofen forlater hovedpersonen i parken står det å lese: ”Selv om vi, som du sier, arver det som andre har tenkt, så er vi ikke så forgiftet at vi ikke kan tenke selv, i små porsjoner, gjerne det, til og med svært små, hvor små, det vet jeg ikke...” (K 53). Men, hovedpersonen har funnet på noe som hjelper, slik han forteller filosofen; han har funnet et middel som kan lure ham til å tro at han tenker selv: At han drives av en hemmelighet, en som han ikke vil røpe.

Hva er hovedpersonens hemmelighet? Ved turens begynnelse gir han inntrykk av at det er datteren som har satt ham på et spor som han tror ”kunne bli et forklaringens lys; om vi enn aldri ser helt klart” (K 5). Men han vil ikke oppgi sin hemmelige ledetråd til noen, verken til sin venn filosofen i parken, eller til sin venn redaktøren. Det er likevel i en samtale med sistnevnte om et manus at hovedpersonen først kom frem til det han så holder hemmelig:

[Redaktøren:] Se på det som en reise [...] For å se det du kjenner ut og inn en gang til, til det kjedsommelige [...] hovedpersonen:] det var da jeg fikk den ideen, det er heller ikke riktig, ettersom det var min datter som fikk meg til å tenke på den, mens jeg konverserte med min redaktør i telefonen [...] Og i løpet av samtalen kom jeg på det som jeg kunne tenke meg å utforske mens jeg gikk mine turer, all den stund min datter, nokså tilfeldig, eller hadde hun en baktanke med det, gav meg ideen... (K 30f)

Både Morgenbladets anmelder Kjetil Røed og Audun Lindholm kom inn på hovedpersonens hemmeligholding. Først Røed: ”Hvem er Kalypso i *Kalypso*? Hvem er fanget? Det finnes ingen klare svar i Sundes bok, men disse ubesvarte feltene opptrer som spørsmål og lader tekstens mellomromskvalitet ytterligere...” (Røed 2006). Og Lindholm:

... til og med den mest iherdige ekspansjonsprosaen [...] skrives rundt hvite flekker: Det voldsomme beskrivelsesbegjæret motsvares av en nødvendig taushet. I *Kalypso* er de mest gåtefulle hvite flekkene kanskje tittelens forbindelse til teksten og de tilbakevendende tankene om datteren. Sunde skriver: ”[J]eg trodde at hun hadde gitt meg det som kunne bli et forklaringens lys... en mild bris streift ansiktet mitt, som om det sporet min datter hadde gitt meg var å finne i trekken”, og denne trekken skal nå og da blir merkbar gjennom romanteksten. (Lindholm 2006: 46)

Jeg vil dvele litt til ved Lindholms artikkel, fordi han kommer meget nærme det jeg snart vil frem til – det eneste som mangler er egentlig at han videreutvikler tankerekken, og i større

grad leser *Kalypso* opp mot *Odysseen*. Lindholm mener at man fra boken kan ”lese ut en radikalt perspektiverende antropologi, som innlemmer både det subhumane – jorden under våre føtter [...] – og det superhumane – historien og naturhistorien – i sine utkast til hvilke relasjoner mennesket defineres av” (Lindholm 2006: 47). Dette ligner det jeg nettopp har beskrevet: Opptreningen av følbareheten inkluderer både sansning og bevissthetens erindring, nåtid og fortid. En illustrasjon fra *Kalypso*: Hovedpersonen fantaserer om en sjette sans etter at han har erklært at han vil

beføle, anelsesmessig, eller bare motta det som omgivelsene sendte til meg.

Hvis ikke rett til håndflatene, utenom å gå via meg; var det det som skjedde, hva var meg oppe i alt dette, eller kunne jeg skilt det visuelle fra det auditive og det auditive fra det taktile og det som var mytisk, mystisk, metafysisk; som min kones mor, med en yppelig ultrafølsomhet som fortalte min hustru, da hun var ung, før hun skulle gå på skolen, at i dag ville hun få matematikkprøve, en slags sjette sans, eller hva det nå skal kalles, og om det skulle atskilles, fra hva, eller ville jeg være i alle av deres innløpende inntrykk, men hva med det som unnslipper min oppmerksomhet, rettet mot hele kroppen, sekundmessig overveldende, ville også det inkludere meg.

(K 104f)

Hovedpersonens bevissthet om den ”perspektiverende antropologien” innebærer også at han har stor respekt for historien. Dette poenget blir vittig illustrert, slik Lindholm også observerte, når han fantaserer om å få en stein i sine løst knyttede sko (han snører dem slik ”av politiske grunner”, K 31), og så faktisk får det:

Jeg snudde meg tilbake mens grusen gnikset under sålen, det var nesten så jeg kulset, etter å ha tatt det første skrittet, forventet jeg at en småstein ville ha funnet veien inn i skoen, om så var, hva om jeg lot den ligge; jeg kjente etter uten å kjenne at den var der, hvorfor skulle jeg la den bli værende, hvis den hadde komme inn, i respekt for dens alder, da dens opphav, før den grove pulveriseringen, da heter det ikke pulverisering [...] men pukk, kunne ikke stemme, var noe fra et fjell, hvis ikke noe mindre; en flyttblokk fra istiden og før den igjen, lenge før og i alder mange tusen år, kanskje til og med millioner.

Og auditivt, som noe fantastisk, ennå impregnert, før den hadde blitt knust til pukk, alle de lydene som gjennom millioner av år kunne ha festet seg til den, som en ørets variant av C 14; liksom de eldste lydene ville være de svakeste [...] som om de hadde flyttet lengst inn i steinen, skru opp lyden, tenkte jeg, og skrittet videre [...]

Har du sett på maken; så hadde det sneket seg inn en pukkestein, kanskje jeg skulle plukke den opp for å legge den mot øret [...] jeg lot steinen ligge i skoen og travet videre...

(K 32ff)

Kanskje er det også respekten for historien som er avgjørende for dette lille opptrinnet: ”Jeg sparket til en stein så den skjenet til siden; jeg gikk bort til den og tuppet den tilbake” (K 82)?⁴³

Som Røed og Lindholm skriver, så lader forfatteren Sunde lesningen når han ikke lar hovedpersonen røpe hemmeligheten. Slik etterlater han seg ”ubesvarte felt” og ”hvite flekker”

⁴³ Hovedpersonen som ønsker å ”skru opp lyden” til steinens musikk får sin parallell i scenen jeg diskutert i kapittel 3 under overskriften ”Kontrapunktisk”, hvor hovedpersonen går forbi HiFi-butikken Kontrapunkt. Jeg foreslo at man i den mimetiske skriveprosessen forsøker å ”kontrapunktisk forsterke” erfaringen.

i boken. Vi må anerkjenne en grunnleggende hemmelighet, noe ukjent, noe utestående, slik som i anekdotene med Buddha og lærlingen. *Men*, mot slutten av boken kan det se ut som om hovedpersonen *likevel* røper hemmeligheten, sitt skriveprosjekts konsept:

Og det forklaringens lys, hvis spor jeg fulgte, etter å ha fått et tips av min datter; du kan jo tenke på meg, hadde hun sagt: Det gjør jeg alltid, hadde jeg svart: Jeg mener ikke det, svarte hun tilbake: Hva er det du mener, på dine turer, så kan du tenke på meg, hvorfor, som om du skrev en bok om meg, eller tenkte på meg som noen i en bok, og alle dine rabagaststreker...
(K 104)

Er sporet, tipset fra hans datter, hemmeligheten, dette: ”du kan jo tenke på meg”? Semikolonet som kommer like før denne setningsdelen gjør det vanskelig å bastant slå fast en slik tolkning, men jeg vil videreutvikle tanken.

For det første har datteren og Kalypso en del likhetstrekk. Hovedpersonen beskriver sin datter som en som er ”som en magnet” på andre mennesker (K 73). Etter at han har sett en jente ved plaskebassenget i parken som minner om hans datter kommer han på en fortidig hendelse:

... jeg kunne ikke fri meg fra å tenke på en som hun [hans datter] så å si hadde tilfangetatt, hvor gammel var hun da, var hun ikke ti, og hadde lovet ham gull og grønne skoger, som han gråt, inne på hennes rom, slik at vi måtte forhandle med henne og den beste måte å gjøre det på var å sende inn min yngste sønn...
(K 73)

Datteren beklaget forstyrrelsen utenfra, men må til slutt gi tapt. Analogien med *Odyseen* bør være åpenbar. (Riktignok blir hovedpersonen her motsvaret til Zeus, og ikke Odyssevs, idet han sender inn sin sønn (Hermes) til den som tilfangetar.)

Videre: I likhet med Kalypso gir datteren også den reisende helten – hovedpersonen på spasertur er motsvaret til Odyssevs – råd før han legger ut på sin odyssee. Hovedpersonen minnes dette idet han går ut porten hjemme. Hjelpen fra Kalypso/datteren er ikke noe materielt, essensielt objekt. Som det heter i *Odyseen*, fra Kalypsos munn: ”jeg kan ikke gi ham et følge” (5.140, Homer 2000: 74). Men hjelpen er *et spor*, innholdsløst, pekende.

Å følge datterens spor kan bety å minnes henne idet sanselige erfaringer i nåtiden utløser gjentakelse av fortiden, i nåtiden. Et eksempel er den allerede nevnte jenta ved plaskebassenget. Et annet eksempel, fra et sted hvor hovedpersonen speider i omgivelsene: ”... en blå spade, den lå i gresset, det så ut som det nettopp var klipt, ville jeg ikke da ha luktet det, den hadde jeg sett før, det var min datter, som en gang hadde en maken...” (K 40). For sikkerhets skyld: Datteren er på ingen måte den eneste han har i tankene i løpet av turen, eller det eneste. Dette kommer jeg snart tilbake til under neste overskrift, ”Sanselig

gjentagelser. Intertekstualitet”. Men likevel er hun den han så å si dedikerer boken til ved å gjøre henne til det sentrale ledemotivet.

Jeg mener absolutt at å tolke datteren som en Kalypso-figur er en ganske så plausibel løsning. På den andre siden synes boken å allerede ha røpet denne ”hemmeligheten”. Hva skal det bety? Jeg tror at den hemmeligheten det er snakk om i begynnelsen av boken kan sees på som lokkemat for leseren. Hemmelighetens fravær blir mulighet. Innen man har kommet frem til det stedet hvor hemmeligheten så muligens røpes, så har man sannsynligvis tatt poenget uansett: at det hemmelige og uforståelige uansett er et element som inngår i lesningen, i vår opptrening av følbareheten. Det er som det heter i et fragment fra Heraklit, som Sunde ynder å sitere: Naturen elsker å skjule seg. I mellomtiden har vi å forsøke oss frem.

Kjetil Røed kommer med enda et interessant forslag til hvordan man kan lese Kalypso-motivet, og det kan leses komplimenterende til mitt forslag: ”Kanskje det er de lange setningene som er Kalypso, kanskje det er *dem* som har holdt Sunde fanget?” Det er ikke manko på hvite flekker også her, men et forsøk: I sitt forfatterskap har Sunde vært så forpliktet til både småting og hele sin kulturhistorie – ”alle mine bøker, mine manuskripter og mine lange setninger” (K 107) – at han etter at han opprinnelig kom som et frisk pust inn i litteraturoffentligheten nå står i fare for å bli en parodi på seg selv. Frode Helmich Pedersen, som anmeldte *Kalypso* i Bergens Tidende, sa det slik: ”Ole Robert Sunde har i siste halvdel av sitt forfatterskap sagt seg tilfreds med å padle retningsløst rundt på bølgene fra sin egen verbale inkontinens” (Pedersen 2006). Med *Kalypso* imøtegår Sunde en slik kritikk: Han lar sine lange setninger ligge igjen hjemme, og går tur for å lære seg å skrive annerledes, med kortere setninger, for å fornye seg. Og setningenes stil *er* også annerledes fra tidligere bøker – en rask sammenligning med Sundes øvrige bøker ville ha bekreftet dette. Men Sunde insinuerer samtidig, gitt det bare delvis vellykkede forsøket på å skrive korte setninger i *Kalypso*, at drivkreftene bak fornyelsen, de er de samme som før. Idet han slipper det han har i hendene og tar seg en tur er han som Odyssevs som kaster seg på havet – men han har fortsatt med spor av Kalypso med seg, som han stadig kommer tilbake til via det han møter på turen. Som det het i samtalen med datteren: ”... du kan jo tenke på meg, hadde hun sagt: Det gjør jeg alltid, hadde jeg svart...” Og som det heter om forsøket på å skrive kortere setningen på *Kalypsos* første side, slik det fortoner seg når hovedpersonen er vel hjemme fra sin tur:

Etterpå, etter å ha kommet tilbake [fra turen ...] kunne jeg pynte på den avbrutte setningen slik at den kunne bli mer som en ordinær setning.

Ikke helt, det lå jo i kortene, eller et annet sted, som min datter villa ha formulert det.

(K 5)

Det er vanskelig å skrive ordinære setninger når man føler at den erfaringen man forsøker å formidle er så ekstraordinær.

For å oppsummere: Forfatterhovedpersonen går turer fordi han håper at dette skal hjelpe ham å fornye seg og å bli original. Hans spaserturer, hans ”opptrening av følbareheten”, kan sammenlignes med Odyssevs som kaster seg på havet idet han forlater Kalypsos øy: Odyssevs skiller seg fra den guddommelige absolutte bevissthet, som han har tatt del i hos Kalypso, og blir dødelig. Men han bærer likevel med seg minnet om gudene, og antar at de er aktive selv når han ikke merker dem. I *Kalypso* blir hovedpersonen Odyssevs motsvar, mens hans datter fungerer som et hovedledemotiv og blir en Kalypso-figur, en representant for gudene. Hovedpersonen etterlater datteren hjemme idet han går ut på tur, men tenker på henne hele veien. Men denne erindringsprosessen er belagt med usikkerhet, fordi det han opplever på turen bare *minner* om datteren. Han må altså godta en grunnleggende usikkerhet, en ubestemmelighet. Slik blir bruken av Kalypso-motivet fra *Odysseen* et bilde på den estetiske erkjennelsen: Odyssevs og hovedpersonens reise gjøres mulig av deres hukommelse, deres minner om det fortidige, det som til sammen blir deres kompetanse. Men reisen ”på havet” drives også frem av det som kommer til dem via sanseapparatet, selve det sanselige, det følbare, det som er belagt med usikkerhet fordi det bare ligner, og som aktiviserer hukommelsen. Det kreves av den reisende at han forholder seg til det at han vil oppleve uventede ting på veien, ting som vil være utslagsgivende, at reisens forløp i utgangspunktet er ukjent:

Over hustaket, diagonalt, fasaden var helt hvit, til og med vinduene virket nye, seilte det en måke, kunne det ha vært som Leukotea, Odyssevs til havs, havarett, hvor godt kunne han svømme, utslitt og kvalm på grunn av de høye bølgene, fikk han hjelp av gudinnen forkledd som en sjøfugl, ettersom hun gav ham et slør, var det ikke et slør, som en gave som gav ham oppdrift, men også en gave som han måtte levere tilbake; fordi den var til låns, som om den guddommelige hjelpen bygger på tillit, og bar ham til den nærmeste stranden.
(K 105f)⁴⁴

(4.5) Poseidon i *Kalypso*. En kritiker

Selv om Kalypso kan sies å spille hovedrollen blant de gudelignende i *Kalypso*, så er ikke hun den eneste gudeskikkelsen som nevnes i løpet av hovedpersonens spasertur: I Vibesgate får han øye på en mann som han titulerer ”ingen ringere enn selveste Poseidon, det vil si den landbaserte Neptun” (K 95). Denne, en uvenn, er svært kritisk til hovedpersonens forfattervirke. I det følgende ser jeg på hvordan hovedpersonen imøtekommer hans kritikk i

⁴⁴ Datteren blir også sentral i slutten av dette kapittelet, i min lesning av slutten av *Kalypso*.

den fra hovedpersonens side motvillige samtalen de har på gaten. Uvennen blir Poseidons motsvar i den forstand at han yter motstand mot den reisendes fremferd.

Fra starten av beskrives "Poseidon" i negative termer. Han er en gammel 68-er, nå "en stalinist med sans for penger" (K 97). De to mennene i gaten er "uforsonlige fiender, da jeg [hovedpersonen] etter hans syn, var en av de verste, den verste, tåkefyrsten, og at det elfenbenstårnet som jeg hadde bygd, ifølge ham, og bosatt meg i, var utålelig..." (K95). Samtalen deres kan ses på som et bilde av møtet mellom to forskjellige litteratursyn, to måter å tenke om kunstens funksjon i samfunnet på, hvor hovedpersonen kan sies å representere en Theodor Adorno, og "Poseidon" en (sen) Georg Lukács. Sistnevnte vil ha kunst for folket, og kan derfor ikke tåle det som i hans øyne blir intellektualistisk kunst for kunstens skyld. Hovedpersonen forsøker først å unngå å snakke med uvennen, å lure seg unna "Poseidon"s lupe, ved å late som om han ikke har sett ham. Så, når han føler seg oppdaget, forsøker han seg med en avledningsmanøver ved at han grubler videre på det sporet datteren har gitt ham og forsøker å gjøre "et eller annet som ikke virket mistenksomt". Men det mislykkes: "i utgangspunktet var alt mistenkelig med meg" (K 96). For "Poseidon" er like nysgjerrig som alle andre om hva det egentlig er hovedpersonen driver med. Og hovedpersonen er like sta som et uregjerlig kunstverk:

Hva er det den karen driver med, fortsatte han og stoppet bredbeint foran meg, jeg stirret på hans kalde eller ufølsomme øyne og sa: Jeg grubler på noe, det er vel noe som du har lest, sa han uten snev av sarkasme, men jeg visste at det var sarkasme uten at det virket sarkastisk: Du har helt rett, svarte jeg [...] Jaså, begynte han på nytt og jeg gikk et skritt vekk fra porten, som for å fortelle at jeg skulle til å gå: Og om jeg tør spørre, det kan du, men jeg får kanskje ikke et svar, nei, det gjør du ikke, spurte han, svarte jeg. [...] Det vil du ikke fortelle meg, kunne vel tenke meg det, noe du har lest, sier du, mon tro hva det kan være, det er vel noe svært intellektuelt, hvorfor det, det vet du vel, om så ikke så må du fortelle det til meg, jeg, ja du, hva kan jeg fortelle, om det som er intellektuelt, er ikke det noe som alle vet, hva er det alle vet, det vet du, sa han, spurte jeg...

(K 97f)⁴⁵

Det vi får her er en karikatur av kritikeren som ikke godtar det han ikke ser poenget med. "Poseidon" vil ha en kunst som evner å kommunisere og gi noe, og det er han selv som fungerer som målestokk. Han forfekter sitt kunstsyn og gir sine dommer i en løssalgsavis hvor han mener

å ha hevd på, hvis det skulle vise seg at dens redaktør tydde til intellektuelle tilbøyeligheter og slapp til for mange tåkefyrster, at det var hans syn som skulle være rådende, og om det ikke ble rådende, så sto det opp til ham å skifte ut redaktøren, det trodde han og ikke bare trodde, han mente det var hans soleklare rett, for å redde den siste rest av sin egen rettferdighetssans.

(K 95f).

⁴⁵ Legg merke til at hovedpersonen faktisk innrømmer at han grubler på noe han har *lest*. Han har tidligere "lest" – det vil si vært i kontakt med, sanset – både datteren og alt annet han bærer med seg og som han blir minnet på.

Dermed kan hovedpersonen erte ham for at han vet ”det alle vet”, en slags erkerepresentant for den kompakte majoritet. Man kunne tenke dette i forhold til *Odysseen*: Også de greske gudene var moralske voktere, men de blandet ofte inn sine egne interesser. I likhet med de andre greske gudene er Poseidon svært så menneskelig i sin oppførsel, både når det gjelder moral, humør, og evne til å holde oversikt over omstendighetene.

Den ganske nedsettende karikaturen av uvennen, som også inneholder ufine beskrivelser av hans utseende og personlige hygiene, skygger ikke over det faktum at kritikeren faktisk anerkjennes og las kommer til orde, og blir slik gjort til en del av historieskrivningen. Hovedpersonen vet at han må forholde seg til ham, fordi han kan influere hans litterære livsbane. Kanskje er det nettopp derfor han forlater sitt ”elfenbenstårn” og tar seg en gåtur? På samme måte må Odyssevs hele tiden regne med Poseidon, hans kritiker. I *Odysseen* fortelles det hvordan Poseidon er ute etter å forsinke og forhindre Odyssevs hjemferd. Helten blir på et punkt på sin reise holdt fanget av et av Poseidons avkom, kjempen Polyfemos. Men Odyssevs lurer vokteren og slipper unna ved å si at hans navn er ”ingen”. Etter å ha forblindet Polyfemos gjør han imidlertid den tabben å røpe sitt egentlige navn, og får slik Poseidon på nakken. Derfor sender Poseidon motvind og storm når Odyssevs strever til havs. I *Kalypso*, en stund etter at hovedpersonen har forlatt sin uvenn stående i gaten, heter det også: ”Den kulden, avsendt fra den landbaserte Neptun, hvor kunne han være nå...” (K 105).

Utover at ”Poseidon” er en overdreven karikatur av en type negativ kritiker som tidvis møter Ole Robert Sundes bøker i media, så kan denne karakteren ha en spesifikk modell i den i 2004 avdøde Øystein Rottem. Den beskjeppede 68-eren Rottem var en markant skikkelse i litteratur-Norge. Han var kjent som avisanmelder, særlig i Dagbladet hvor han i mange år var fast anmelder. I en overveiende negativ omtale av Sundes *Den sovende stemmen* (1999) i Dagbladet, hvor han i et første langt avsnitt hermer den omtalte bokens syntaks som han synes er helt over kanten intrikat, skriver han:

Jeg må tilstå at jeg, etter å ha arbeidet meg gjennom en bok av Ole Robert Sunde, hver gang har spurt meg selv om det har vært bryet verdt, om det litterære og intellektuelle utbyttet har stått i et noenlunde rimelig forhold til anstrengelsene [...] om altså disse tankerekkene har beredt meg så vidt stor tilfredsstillelse at de har døyvet irritasjonen over det manierte ordgyteriet...
(Rottem 1999)

Rottem var også hovedforfatter av trebindsverket *Norges litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen* (1996-98), hvor det stod å lese denne karakteristikken av Sunde i en bildetekst: ”den punktufløse forfatteren som motarbeider alle forsøk på å bli ’forstått’. Den

skrifttematiske 80-tallslitteraturens 'tåkefyrste' nr. 1" (Rottem 1998: 426). Rottem unner Sunde et ikke uanselig sideantall i sin litteraturhistorie, og han kommer med relevant lesninger. Men det er likevel svært merkbart at denne forfatteren ikke ligger like nært hans hjerte som for eksempel en Erik Fosnes Hansen. Eivind Røssaak tar til motmæle i artikkelen "Narrativ makt. Postpositivismestriden og de intellektuelle i Norge":

I Norge ser vi at aviser hver høst leter etter, ikke eksperimenter, men den store norske realistiske roman. Og hver høst, de siste 10 årene, har *Dagblad*-kritikeren og forfatteren av den nye *Norges litteraturhistorie* Øystein Rottem, erklært i anmeldelse etter anmeldelse at: "Endelig, endelig er den store episke romanen tilbake". Den eksperimentelle forfatteren Ole Robert Sunde er kanskje en av de få norske forfatterne som tok inn over seg den franske postmoderne språkfilosofien allerede i 1984 [med *den lange teksten historie*], en bok hvor Derrida figurerer ['derrida/ dirredu daddida', Sunde 1984: 76]. Sunde betegnes derfor i Rottens *Norges historie* som "80-tallets tåkefyste". Også denne holdningen parerer Georg Johannesen med en annen Bjørnson-vri: "Den som er uenig med Bjørnson kan få lov til å tie eller tale uforståelig." (Røssaak 1999)

Kanskje dette kan forklare hvorfor hovedpersonen i *Kalypso* ikke er særlig pratsom når han møter "Poseidon"? Både hovedpersonen og Odyssevs vet at de har trosset sin Poseidon. De kjenner vinden fra ham og vet de har å forholde seg til ham. Hovedpersonens uttalte intensjon tidlig i boken om å skrive kortere og mer ordinære setninger tyder på at "Poseidon"s kritikk *er* tatt til etterretning – samtidig som det bare delvis vellykkede forsøket vitner om den egenrådigheten han har til felles med Odyssevs. I *Kalypso* fremviser hovedpersonen vilje til å gå sine kritikere i møte kombinert med en ustoppelig språklig fascinasjon. Denne fascinasjonen kan komme på bekostning av klarheten, og slik vil hovedpersonen kunne støte en del lesere. I en annen samtale i *Kalypso*, i samtalen med vennen filosofen, viser hovedpersonen at han er bevisst en slik problematikk: "... men tenk på alle de som ikke får lest det du skriver, der sier du noe, ettersom du skriver for lite, som ikke er helt korrekt, det er flisespikkeri, artig navn" (K 49). Dette kan også leses som en nett oppsummering av hele *Kalypso*.

Den egenrådige kritikeren møter altså den egenrådige forfatteren. "Poseidon" er med og determinerer hovedpersonens bane, og hovedpersonen lurar på om også hans fiende er fanget av determinisme: "... for er ikke alt deterministisk./ Var han det./ Hva slags omgivelser hadde dannet ham; hvordan var hans gener..." (K 100). Etter møtet tenker den lettere paranoide hovedpersonen stadig på hvor uvennen kan være nå og hva han gjør, kanskje særlig fordi uvennen forlot ham ved å si "Jeg vet noe om deg" (K 101). "Poseidon" er i en lignende situasjon: "... han var redd for at noen lyttet, for det ville aldri slippe at han følte seg

overvåket...” (K 97). Slik innrammes både forfatter og kritiker i *Kalypsos* bruk av Kalypso-motivet.

(4.6) Sanselige gjentagelser. Intertekstualitet

Tross at den er både kortere og enklere enn Ole Robert Sundes øvrige romaner, så har *Kalypso* mye til felles med sine forgjengere: Man møter atter en person modellert etter Sundes biografi, omgitt av sine nære medmennesker og sine bøker, som utforsker all verdens hverdagslige småting mens han grubler og erindrer. *Kalypso* er, som Audun Lindholm skriver i sin artikkel om boken, ”en miniatyr av en Sunde-roman, som disiplinierer og forenkler en rekke typiske motiver i de tidligere bøkene”:

Alle Sundes bøker tar del i en pågående, språklig relasjonsdannelse innenfor et fra bok til bok gjenkjennelig univers: de lar et vell av erindrede og forestilte episoder og erfaringer inngå i spenningsforhold med hverandre og med paralleller i litteraturen og historien, utledet av det som oppstår i den språklige fremdriften.
(Lindholm 2006: 41)

Altså kan kjennskap til de bøker som har influert *Kalypso* ha noe å si i lesningen av den. Dette burde være selvsagt. Det rommes også i min lesning av Kalypso-motivet: at enhver lesning skjer i relasjon til det allerede leste, eller det som er mulig å lese. Lindholm igjen:

Og som Sundes forfatterskap ikke kan tenkes uten andres forfatterskap, kan heller ikke *Kalypso* tenkes uten romanene Sunde har skrevet før den – gjentakelser forekommer i fleng helt ned på setningsnivå, og flere av motivene er sannsynligvis ikke engang mulig å få øye på eller lese ut av romanene på en meningsfull måte uten å kjenne særlig *Jeg er som en åpen bok*...
(Lindholm 2006: 45)

At noen av motivene og gjentakelsene kanskje ikke er mulige å få øye på betyr ikke at det er umulig å lese boken. Det er ikke slik med Sundes forfatterskap at man må begynne ved begynnelsen for å få en leseropplevelse. Men det er ikke til å komme bort ifra at også *Kalypso* er del av det flettverk av tekster og hendelser som utgjør historien, som hovedpersonen befinner seg i. Datteren er som sagt ikke det eneste han minnes på sin tur; det er også en hel del annet historisk stoff som gjentas.

Når man så, som leser, kommer over tekststeder og motiver i *Kalypso* som minner om andre tekstpassasjer som er sanse-like, så er det naturlig å sette disse i sammenheng med hverandre. Derfor vil jeg i det følgende ta for meg intertekstualitet i *Kalypso*. Dette er ment å supplere og nyansere min lesning av *Kalypso* så langt, uten at jeg dermed kommer til å bringe inn noen nye påstander. Jeg ønsker med dette å vise kontinuiteten i Ole Robert Sundes forfatterskap. Slik sett er det også ment å skulle ha en litteraturhistorisk funksjon.

Jeg begynner med et påfallende eksempel fra den boken Lindholm fremhevet, *Jeg er som en åpen bok* (2005). Hovedpersonen der, som konsekvent benevnes i andre person entall, går nevrotisk rundt i leiligheten uten å få sove, tenkende ”på den som kunne redde deg og mantraaktig inni deg mumle b, a, c, h” (Sunde 2005: 444), all den tid ”du har et talent for gjentakelser, ikke et lite, men et stort talent” (Sunde 2005: 450). Også her er det kjærligheten til Bachs musikk, komponistens voldsomme ideal og det stadig ufullførte verket som has i tankene. Gjentakelsene i *Kalypso* er flerfoldige. Et sted overhører hovedpersonen samtalen til to kvinner som han antar er søstere, og

på en måte ble et ord hengende igjen etter henne eller innfelt i min hørsel og dernest opptatt i hodet som et mantra, kanskje fordi det var et uvanlig ord eller fordi jeg hadde en affinitet for det; uten at jeg visste hvorfor, vi vet aldri hvorfor vi har affinitet for noe, selv om vi forsøker å forklare det; [...] det ene ordet fortsatte sin gjentakelse inn i hodet mitt eller hadde det forflyttet seg til munnen og at jeg mumlet det for meg selv, det var ikke et usedvanlig ord, det var et fullstendig ordinært ord [...] hva hjelper det å finne en forklaring, som noe fortrøstningsfullt, all den stund våre så mange hemmelighetsfulle sider dekker seg til, hva er det å finne ut av, vi som er Guds selvmordstanker, det er bare Bach som kan redde oss, det var da voldsomt [...] og igjen sa jeg det, all den tid jeg har et stort talent for gjentakelser, kanskje mer enn et talent, som noe ekstremt, og min affinitet for dette ene ordet, ikke bare dette men for mange, og som min kone og mine barn ville ha ristet oppgitt på hodet over, som ikke er istedenfor en forklaring, det sier seg selv, og hva slags forklaring skulle det bli; at jeg er ekstrem og kan gjenta et ord, en setning eller et avsnitt i det uendelige, og slik fortalte det noe om meg, ville de ha sagt: Jeg, jeg, jeg.
(K 12f)

Det ordet som har hengt seg igjen i hodet er det samme som gjentas til sist: ”jeg”? Hovedpersonen, som både her og ellers har problemer med å ”kjenne seg selv” oppi alt det som skjer, ser her ut til å tolke subjektivitet som noe språklig og flyktig, som et ord blant andre, stadig gjentatt og tatt opp i dagligtalen som en konvensjon. Hvorfor man så har en slik affinitet for dette ene ordet, hvorfor man vanemessig stadig returnerer til det, hva nå dette ordet egentlig er, bare spørsmålet gjør hovedpersonen tilsynelatende panisk. Han lengter etter musikkens selvforglemmelse? Et hint her kunne være ”Guds selvmordstanker” som henspiller til et utsagn fra Kafka i en samtale med Max Brod. Sunde har brukt dette uttrykket før, muligens via Walter Benjamin:

”Vi er”, sådan uttrykte han [Kafka] det, ”nihilistiske tanker, selvmordstanker, der stiger op i Guds hoved.” Dette mindede mig [Brod] i første omgang om gnostikernes verdensbillede: Gud som den onde demiurg, verden som hans syndefald. ”Åh nej,” mente han, ”vores verden er bare et af Guds slette luner, en dårlig dag.” – ”Så findes der altså håb uden for den verden, som vi kender?” Han smilede: ”Åh ja, håb nok, uendelig meget håb – bare ikke for os”.
(Sitert etter Benjamin 1996: 93)

Kanskje kan også dette tolkes i forhold til *Kalypso*-motivet: at vår bevissthet og vår verden bare er magre rester og spor av en guddommelig eller annen sfære som vi determineres av.

Forestillinger om subjektivitet, noe som er "vårt", er i hvert fall noe som må legges igjen i døra inn til dette andre stedet, skal en tror Kafka. For hovedpersonen i *Kalypso* er nok heller ikke tanken om at man er bundet ned av språkets konvensjoner særlig forlokkende. Kanskje kan scenen med det vanlige uvanlige ordet også være en refleksjon om hovedpersonens stilling i forhold til sitt verk?: Midt i Bachs *Die Kunst der Fuge* avbrytes musikkstykket av en lang fuge med tre verkfremmede temaer, hvorav det tredje er "b-a-c-h", Bachs musikalske signatur – det samme som hovedpersonen i *Jeg er som en åpen bok* gjentar mantraaktig, og som i *Kalypso* altså er byttet til "jeg". Kanskje har også hovedpersonen en aforisme av Emil Cioran i tankene: "Sans Bach, la théologie serait dépourvue d'objet, la Création fictive, le néant péremptoire./ S'il y a quelqu'un qui doit tout à Bach, c'est bien Dieu" (Cioran 1986: 144). Den nevrotiske scenen i *Kalypso* blir i alle fall til slutt avløst av avvæpnende komikk.

Mens Audun Lindholm fremhever *Jeg er som en åpen bok* som en viktig forgjenger for *Kalypso*, vil jeg henvise til den romanen som kom før der igjen, nemlig *Den sovende stemmen*. Hovedpersonen der, en jeg-person, "tenker med øynene, ørene og med smaken [...] med ryggen, overarmene og fingrene, en slags sansningens intellektuell" (Sunde 1999: 7). I begynnelsen av boken oppholder han seg i den samme parken som hovedpersonen i *Kalypso* går gjennom. Han har også et talent for gjentakelser: "... dette hadde jeg hørt før, det kan da ikke bare være meg som er tiltrukket av gjentakelser [...] det er ikke snakk om å være tiltrukket, det er snakk om besatthet..." (Sunde 1999: 68f). Tanken om "den sovende stemmen", som både før og etter denne boken har dukket opp i Sundes andre bøker, er en betegnelse for det unevnelige som ligger latent i omgivelsene, som en hele universets hukommelse, og som må våknes opp og utfoldes i tid. Metoden er, som i *Kalypso*, en treningsøkt i følbarehet, "en type av total persepsjon, kroppsløs fornemmelse, mer enn fornemmelse, ikkefysisk sansning, du sover..." (Sunde 1999: 142). Toposen *søvn* er ikke like fremtredende i *Kalypso* som i denne boken, men det er altså en del av metoden: innsovning, et møte på halvveien med den sovende stemmen, en måte å åpne seg selv for inntrykk. I en lengre passasje i *Den sovende stemmen* sitter hovedpersonen og slumrer på en buss (eventuelt en trikk eller et tog, det forandrer seg etter hvert) og lytter til medpassasjerene rundt seg, lukter, kjenner varmen fra kroppen til sidekvinnen, observerer sin egen kropp, beveger seg forsiktig:

... håndflaten la jeg tungt mot trekket [...] jeg hadde stukket den under det høyre låret og jeg så for meg det mønsteret som ville bli dannet mot innsiden, kanskje jeg presset for mye, og med varmen og trykket ville jeg minske følbareheten, les det, tenkte jeg og tenkte hvordan det ville se ut...
(Sunde 1999: 106)⁴⁶

Det ”les det” og ”jeg [...] tenkte hvordan det ville se ut” som kommer umiddelbart etter ”følbareheten” er bemerkelsesverdig: Hovedpersonen forsøker å skape en ideal tilstand for lesning av omgivelsene, for å la seg tiltale, og han forholder seg mimetisk idet han fabulerer videre ut fra den fornemmelsen han mottar. (Eventuelt kan ”les det” også være en metafiksjonell formaning til leserne av boken.) Dette er et forsøk på å være i ”den følbare tiden” (Sunde 1999: 105), slik som i *Kalypso* hvor hovedpersonen forsøker å gi navn til tiden mellom preteritum og presens.

Det var altså der jeg kunne ha vært, og ikke bare i en mulig fortid, bundet til preteritum slik jeg også var og kunne ha vært knyttet til et presens, men også i en mulig nåtid og i en kommende framtid, alt dette og mer til, det kunne ha vært som å bebo et infinitivsmærke, et som dekket disse tidsforskyvningene, med en varme som gav fra seg en tørr fornemmelse, og som var, som det så riktig ble hevdet, til å ta og føle på...
(Sunde 1999: 152)

På mye av den samme måten som *Kalypso* er dedikert til datteren, er *Den sovende stemmen* dedikert til moren. Boken kommer stadig tilbake til henne, og ender med fortellingen om hennes død. I likhet med datteren i *Kalypso* tilhører moren en hinsidig sfære. Er det så moren som er ”den sovende stemmen”? I boken fantaserer hovedpersonen – fantaseringen blir fort virkelighet – om at han får en telefon fra hans avdøde mor, og hun kommer med et råd som har sitt ekko i datterens råd i *Kalypso*: ”hennes stemme i telefonen, hun ringer fra paradiset, det er meg, ville hun si [...] hvis jeg hadde spurt henne om hva jeg skulle gjøre hvis jeg ikke skulle lese, at jeg burde gå ut” (Sunde 1999: 118). Det samme igjen, litt tidligere: ”hva er det du holder på med, ja den som visste det, kanskje du skulle gå deg en tur, å sitte med nesen i bøkene fører bare til uro og utilfredsstillende tanker, jeg var ennå usikker” (Sunde 1999: 109).

Ordet ”følbarehet”, som jeg har brukt som stikkord for min masteroppgave, dukker også opp i to andre bøker av Ole Robert Sunde (i hvert fall så langt jeg har funnet) utenom i *Kalypso* og den nettopp siterte passasjen i *Den sovende stemmen*. Først to steder i *Naturligvis måtte hun ringe* (1992): Hovedpersonen der lever seg inn i en mosaikk som viser oldtidssoldater i strid, og han ser for seg en mann som kvestes og dør ”– følbareheten som tørker bort fra fingrene” (Sunde 1992: 19). Her er altså selve følelsen av å være i kontakt med det følbare det som definerer en levende. Senere beskrives noen andre fingre som heller ikke

⁴⁶ En passasje i *Kalypso* er svært lik: ”Hva med hendenes håndflater, om jeg tok den ene hånden opp av lommen, den andre var allerede oppe og vendte dem bakover, hvor mye ville de merke, eller merke noe som jeg ikke ville merke; jeg gned dem hardt mot bukselåret, i håp om å øke følsomheten” (*K* 103f).

er hypersensitive, tross at de tilhører en levende: En mann er i ferd med å ta et bilde: "... mens han sakte forflyttet kjempetommelen mot den grå utløserknappen og skifter blikket [...] for å se nøyaktig (som om følbarheten i elefanthuden ikke strekker til?) hvor han skal trykke ned..." (Sunde 1992: 150). Ordet "følbarhet" dukker også opp i etterskrivet til essayet "Det regelmessige og det uregelmessige" som er å finne i samlingen *Der hvor vi er lykkelige* (2000). Der beskriver Sunde en lesererfaring: "For å kjenne etter må jeg reservere meg, og den må vente på å slippe til, dens steilhet tåler ikke at jeg vekker meg selv opp av den, dens ro, er det det jeg prøver å finne følbarheten til, forbindtlig og egenrådig..." (Sunde 2000: 45).

En lignende sansevarhet som i *Kalypso* er også sentral i Sundes øvrige bøker. Allerede *den lange teksten historie* er, ifølge vaskeseddelen, åsted for "en bevissthet som løper løpsk i sin umettelige appetitt på sanseintrykk" (Sunde 1984), mens *Den sovende stemmen* undersøker "betingelsene for vår tilstedeværelse som sansende og reflekterende mennesker i tilværelsen" (fra innsiden av smussomslaget, Sunde 1999). I *All verdens småting* (1996) og *Løsøre* (2003) beskrives brødsmuler, dråper av olivenolje, aske på et ark, sukkerkorn, mynter og medaljonger m.m., gjerne ved at det tas på og smakes på.

Temaer og motiver gjentas igjen og igjen i forfatterskapet. For eksempel tanken om ryggen som et øre, eller filosoferingen rundt verbtidene, eller vinden. Buddha-fragmentene dukker også opp andre steder, og kunne vært verdt en sammenligning. Et annet motiv som synes særlig relevant for *Kalypso*, og som jeg så vidt har nevnt i en fotnote tidligere (og jeg har brukt det som masteroppgavens epigraf), er en sjelssettende opplevelse fra barndommen som er å finne flere steder i Sundes forfatterskap, helt tilbake til den *den lange teksten historie* fra 1984: Det nevnes ganske kort i *Kalypso* at hovedpersonens yrkesmilitære far ville at "jeg skulle herdes tidlig og i seks, syv års alder kastet han meg på dypet, all den stund han sverget til naturmetoden" (K 90). Denne ubarmhjertige oppdragelsesmetoden beskrives i *Den sovende stemmen* som

det som jeg aldri kommer til å glemme og som jeg alltid vil være takknemlig for [...] han skulle kurere meg for bortskjemtheten ved å hive meg ut på dypet [...] for at jeg, etter naturens lover, skulle lære å svømme ved at overlevelsesinstinktet skulle gi meg det jeg trengte, så sank jeg og fikk noe av den tyngden som aldri ha forlatt meg
(Sunde 1999: 147f).

Parallellen til Odyssevs som forlater Kalypsos øy for å stake ut sin egen fremtid er slående. Å være til havs er å gi slipp på det kjente og kjære på land til fordel for å lære å svømme ved hjelp av naturmetoden og overlevelsesinstinktet – det vil si å bli kjent med elementene og relasjonene som definerer en, kontinuerlig.

Det er ikke bare Sundes bøker som gjentas i *Kalypso*, men også andres, slik jeg allerede her kommet inn på. Hovedpersonen har to forsøk på å gjengi et sitat fra første bok i Vergils *Aeneiden* (1.402-405):

... hennes rosenhals, tenkte jeg, og det ambrosiske håret, slepet fra drakten og idet hun gikk kunne alle se at hun var en gudinne – Venus, hvor hadde jeg det fra...
(K 13)

Dermed vendte hun om, var det dermed; rosenhalsen glødet og det ambrosiske håret duftet; kjolen falt til fot og idet hun gikk kunne alle se at hun var en gudinne: Venus.

Det var, trodde jeg, noe omskrevet, slik alle sitat blir det, alle de som jeg husker, fra Vergil...
(K 78f)

Muligens er det Egil Kraggeruds norske gjendiktning av eposet som hovedpersonen har lest, det er i hvert fall ganske likt.⁴⁷ Men som han også sier: Alle sitat omskrives når de gjentas. Gjentakelsen er alltid forskjellig (tenk Deleuzes *Différence et répétition*).

Enda viktigere enn *Aeneiden* er det eposet som har vært samletema for dette kapitlet: *Odysseen*. Sunde føyer seg med *Kalypso* inn i rekken av forfattere som har tatt Homers epos som sitt forelegg. James Joyces *Ulysses* (1922) er kanskje det mest nærliggende forbilde her: I likhet med Joyces protagonist Leopold Bloom (og Stephen Dedalus for så vidt) vandrer hovedpersonen rundt en hverdag i sin moderne hjemby, tenker på alt og alt annet, erindrer, og registrerer sanseinntrykk rundt seg. Hovedpersonen i *Kalypso* ”elsker å gå rundt grøten” (K 47), i likhet med Bloom (se Sunde 2007: 148). Som med Joyces bok er kjennskap til Homers epos ingen ulempe, selv om parallellene ikke bør tas helt bokstavelig – for eksempel behøver ikke det at Odyssevs elsker med *Kalypso* i grotten i *Odysseen* bety at hovedpersonen i *Kalypso* har et incestuøst seksuelt forhold til sin datter.

Bloom og *Kalypsos* hovedperson er også blant litteraturhistoriens mange vandrere, og særlig i de to forrige århundrene: byvandrere. Slik står de i et forhold til den Walter Benjamin som i sitt ufullførte siste skriveprosjekt, *Passasjeverket* (diverse utgaver gitt ut posthumt), beskrev forskjellige figurer som oppholdt seg i Paris’ gatenettverk. Disse figurene var bilder av det moderne mennesket som flanerte og samlet inntrykk og varer, ”leste” sine omgivelser. Benjamin beskriver blant annet den fattigslige klutesamleren som går i gatene og plukker filler. Denne blir et bilde på en slags pre-postmoderne leser som har tak i fliker av det større historiske flettverket. I *Kalypso*:

⁴⁷ Sunde har også et forsøk i et intervju i *Bokvennen Litterært Magasin* rundt utgivelsen av *Kalypso*: ”Dermed vendte hun om; hennes rosenhals glødet, det ambrosiske håret duftet himmelsk, idet hun gikk, ble det klart at hun var en gudinne: Venus” (Bokvennen 2006: 7)

Alle de lovløse bandene med tiggere etter at de store krigene sluttet, overgitte soldater uten mat, losji eller penger; en regelrett armé av fillesankere.

Ødelagt av krigenes grusomhet og så vraket etter stridenes opphør; hjemløse, fremmede, som ikke kunne noe annet enn å være i felten.

(K 69)

Jeg begynner å runde av referansejakten her. Jeg utelater en god del av det jeg har kommet over, samtidig som bør det sies at jeg kunne ha inkorporert enda flere sitater fra Ole Robert Sundes essayistikk i min masteroppgave (Sunde er svært delaktig i sin egen sekundærlitteratur). All intertekstualiteten kan føles ganske overveldende. Hvordan i det hele tatt forholde seg til en bok/et forfatterskap som står i et slikt forhold til litteratur- og kulturhistorien, som gjøre det så vanskelig?

I et intervju i *Vinduet* fra 1996 spør Merete Morken Andersen forfatteren selv: "Man skulle tro at drivkraften for å begynne å skrive så omfattende tekster som dine bøker er, må være at det er mulig å fristilles på en eller annen måte?" Sunde svarer:

Jo, men hvordan oppnår man en slik fristilling? I det øyeblikket jeg begynner å skrive, vet jeg at det allerede foreligger et gigantisk materiale, så stort at jeg aldri vil greie å lese alt sammen. Så på en måte gjøre jeg meg helt naiv, og innbillar meg at jeg stiller meg åpen, men det er jo feil, jeg stiller med alle de fordommer kulturhistorien har etterlatt i meg.

(Andersen 1996: 5)

Intervjuet har temaet "tid". Andersen spør videre om det Sunde sier betyr at han ikke har tro på fremskrittet. Sunde viser til grekerne som ifølge tradisjonen gikk baklengs inn i døden, alltid vendt mot fortiden, og sier at han skriver som om han "rygger på stedet hvil" (Andersen 1996: 7). Altså: Lese *Kalypso* med ryggen til? I tillegg til nonnene fra slutten av forrige kapittel minner dette om det kanskje aller mest kjente tekststedet fra Walter Benjamin, en av hans historiefilosofiske teser:

Der findes et billede af [Paul] Klee, som kaldes Angelus Novus. Her fremstilles en engel, der ser ud som var han i begreb med at fjerne sig fra noget, han stirrer på. Hans øjne er opspilede, hans mund er åben og hans vinger er udspændt. Historiens engel må se sådan ud. Han vender ansigtet mod fortiden. Hvor en række begivenheder træder frem for os, ser han én eneste katastrofe, som uafsluttelig hober ruin på ruin og kaster deres rester for fødderne af ham. Han ville gerne blive, vække de døde og sammenføje det sønderbrudte. Men fra Paradis blæser en storm, der har fat i hans vinger og er så stærk, at engelen ikke længere kan samle dem. Denne storm driver ham uopholdeligt ind i fremtiden, som han vender ryggen til, mens ruinhoben vokser mod himlen foran ham. Det vi kalder fremskridt, er denne stormen.

(Benjamin 1996: 32)

Engelen har noe pessimistisk over seg, og i den ambivalente siste setningen aner vi Benjamins kulturhistoriske pessimisme. Engelen føler seg forpliktet til det forgangne, men dras av vinden nådeløst inn i den ukjente fremtiden, med ryggen til. Hovedpersonen i *Kalypso* synes å stå i samme posisjon, idet han lytter til vinden med ryggen samtidig som hans erindringer er ustoppelige. Men han har, som vist i forrige kapittel (se under overskriften "Å lytte til den

stille susens bok”), et noe mer kjærlig forhold til denne vinden. Selv når han ser for seg sin helt Bachs siste åndedrett har den noe frydefullt over seg, samtidig som det også peker til Benjaminteksten sitert over:

Før pusten, eller dens siste rest, ville sive ut og brystet ville falle sammen; en skjelving ville løpe gjennom ham; pråsen ville flakke, som streift av det som løper vekk for å løpe hele veien til paradiset.
(K 118)

(4.7) Om bladenes vekslende humør. Leseropplevelsen

Jeg forlater Sundes øvrige forfatterskap, og konsentrerer meg atter om *Kalypso*. Hovedpersonen der virker altså særs positiv og optimistisk innstilt i forhold til sine omgivelser. I kapittel 1 tok jeg for meg en scene fra boken hvor han lyttet til vinden som løp i et kastanjetre og mente å høre latter, og jeg satte dette i sammenheng med et essay av Walter Benjamin. Nå vil jeg gå tilbake til denne scenen. Jeg konfronterer *Kalypso* med en kritiker som synes hovedpersonens nesten overmåtelige positive holdning er problematisk. Dette blir en refleksjon om hvordan det faktisk føles å lese *Kalypso*.

Jeg repeterer, fra masteroppgavens kapittel 1: Etter syndefallet er naturen blitt mennesket fremmed, og derfor sørger den, ifølge Benjamin. Før fallet var språket og tingen en Guds enhet; etterpå var de delt. Naturen ble noe annet, ”en verden du aldri skal få se”, som det het i Tor Ulvens tekst som jeg avsluttet forrige kapittel med. Mennesket står igjen alene med sitt fattige språk. Det er her et sted at kortene stokkes om i *Kalypso*, idet man går fra en språklig fraværsmetafysikk til en språklig nærværsmetafysikk, eller til en immanenstenkning: Odyssevs ”falt” fra det guddommelige da han forlot Kalypso, men gudene er fortsatt med ham på veien. Bladenes humør snus på hodet når mennesket gjør seg til del av den historiske materialiteten ved å trene opp følbareheten, å lytte seg frem med ryggen, mimetisk, kontrapunktisk, istedenfor å tenke seg separert fra naturen. Med en forsøksvis annen holdning i lesningen av verden vil man vende tilbake til språkets erfaringsrikdom og historie, det som Benjamin så det moderne samfunnet forråde.⁴⁸ Det hovedpersonen i *Kalypso* opplever på turen sin fremstår som så overveldende og fantastisk, fremkaller så mye undring, at det blir

⁴⁸ I *Den sovende stemmen* er bladene på et tre ladet med en slik historisk kvalitet: ”... og løvets ulike bevegelser, nærmest som vink, til hvem, ikke til noen, men fra et sted, verdens intetkjønn, bare overført, nei, overlesset med en arv som ingen unnslipper [...] jeg så på det løvet som var nærmest, det strakte seg ut over taket til paviljongen, bladene som var aller ytterst vinket og jeg fikk lyst til å vinke tilbake...” (Sunde 1999: 35). I et par essay i *Jeg er et vilt begrep*, ”Hva er det som vinker?” og ”Gudenes språk”, skriver Sunde om de greske gudenes språk, at de kommuniserer på en annen måte, som vi kan merke som vink.

Et kuriosum: Odradek fra Kafkas kortnovelle ”Husfarens bekymring” har lenge vært en stadig oppdukkende gjenganger i Sundes forfatterskap. På spørsmål om hans navn og bopel, svarer Odradek ubestemmelig ”og ler; men det er en latter slik man bare kan frembringe den uten lunger. *Det lyder omtrent som rasling i falne blader*” (Kafka 2005: 635, min kursivering).

vanskelig å tenke seg selv som uendelig adskilt fra virkeligheten. Hvorfor skulle bladene gråte når de er med på alt *dette*?

Slik fremstår altså hovedpersonen i boken. Men hva med oss lesere? Føler du det? Den ellers velvillige *Kalypso*-leseren Audun Lindholm er ikke helt overbevist:

Det er nærliggende å lese Sunde [hovedpersonen] som en læremester i iakttagelse og meningsfylde, men forsøker man å se på *Kalypso* som et kart over erfaringen av å være i verden, kan leseren likevel stusse, i møte med det som til tider fortøner seg som en kontinuerlig ekstase: hvor er motsatsen i erfaringsspekteret – sinnet, avmakten, tomheten? (Lindholm 2006: 44).

Jeg har allerede tatt for meg "Poseidon", en iscenesatt kritiker som hovedpersonen i *Kalypso* møter på gaten. Som jeg har vist kan denne rammes inn i bokens odysseiske univers. Det bildet som slik tegnes opp i *Kalypso* kan tyde på at hovedpersonen lever i et ganske så dynamisk ordnet, og dertil velfungerende, univers. Alt er deterministisk, men det er ikke så farlig; alle som lever i verden er fanget av de samme uoverskuelige lovene. Den borgerlige hovedpersonen får gå i ro og mak og føle seg frem, uten at dette ser ut til å røkke nevnelig ved hans konstitusjon. Her stusser Lindholm: Han synes hovedperson er litt vel godt tilpasset og forsonet med elementene.

I Sundes tidlige bøker var en av de tydeligste språklige drivkreftene et filosofisk raseri mot den normalitetsdefinerende ideologien de daglige praksisene uttrykker og begrenses av. Kan det være denne Sunde nå simpelthen kaller "den omkringliggende magnetiske polen som trekker alle til sin daglige dont" [K 120]? [...] Mye av det som før i forfatterskapet ble møtt med uvilje og eksistensiell protest, er Sunde nå forbausende nær å tilskrive det han kaller "en naturlov"; mens uvilligheten til å bøye seg for en normalitet tilsynelatende overbærende blir tilskrevet disposisjoner knyttet til livsløpets ulike faser: "liksom verdens konstitusjon er dens mengde og vane og villigheten til å være i dem begge eller bli kommandert til å være i dem, som en naturlov, etappevis fra å være barn, ung, voksen og gammel innfoldet som det sivile i det sivile samfunnet" [K 119]. Også denne for Sunde godtakende posisjonen blir kommentert, men her er forfatteren på sitt minst overbevisende: "da jeg var ung, da var jeg en grobian, det vet alle, jeg har rett og slett blitt borgelig og konservativ, alt jeg foraktet som ung hadde jeg nå blitt; snobbete, reaksjonær og jålete" [K 63]. Utsagnene kan riktignok vanskelig leses løsrevet, som enegyldige oppfatninger, snarere er det som så ofte ellers i romanen snakk om strøtanker med et overdrivelsens fortegn; like fullt kan en mistenke at Sunde her – i en form for symbolsk kortslutning – har sett seg blind på sin egen forkjærlighet for kanoniske kunstneriske arbeider. (Lindholm 2006: 44)

Møtet med "Poseidon" kan være et eksempel på hovedpersonens aksepterende og forsonte holdningen ovenfor de normalitetsdefinerende prosessene i samfunnet, de som blant annet krever at man skriver mer "vanlig". Men scenen med uvennen fremviste også en mulig motstrategi, ved at hovedpersonen rett og slett unnviker uvennen, forsøker å trekke seg vekk, og fortsetter med å forfølge datterens spor og føle seg frem som best han kan.

I en scene i boken blir det også tydelig at hovedpersonen tross alt ikke er helt forsonet med det ubønnhørlige normalitetsdefinerende samfunnsmaskineriet: Han tenker på noe hans

”cerebrale sigarrøykende venn hadde sagt, han var også filosof: Vi må bli mer snobbete...” (K 53). Denne vennen, som han først tenker på idet han forlater filosofen i parken, kan ikke utstå Ola Nordmann, den ”pinlige og flau verdenssjelen, stavgående, skiløse, tankeløse” (K 54). Muligens har den ”snobbete, reaksjonær og jålete” hovedpersonen tatt etter ham. Denne vennen dukker opp i tankene for andre gang mot slutten av *Kalypso*, men da blir det klart at hovedpersonen ikke ønsker å dele *alle* av vennenes egenskaper:

... han [vennen] var enestående i å huske det han hadde lest; også enestående i sine lange utredninger, med en argumentasjon som var frapperende, slik han også var enestående i sine vedklager over verdens gang; med en tro på at det som tildro seg, tildro seg via den hegelske tro på at et bedre argument forbedret verdens gang, om bare alle fikk tiltro til den samme troen; jeg dyttet til en sykkel, den ble leid av en ung mann, det klapret i kjedet og jeg nesten løp ved siden av ham og butikkrekkenes vinduer før jeg kom til en ny overgang...
(K 123f)

Han dytter til en sykkel?! Hovedpersonen, som kanskje fortsatt føler determinismespøkelsets nærvær, reagerer med et spontant spasmeaktig tikk. En slags ubevisst kroppslig protest mot tanken om at alt som skjer kan kokes ned til kausale årsakssammenhenger? Universell tiltro til ”den hegelske tro på at et bedre argument forbedret verdens gang”, det høres ut som det den kompakte majoriteten ”Poseidon” er fundert på. I stedet for å cerebralt surne til i møte med et værensfenomen som ikke føyer seg etter forståelsen, en slags utålmodighet ovenfor verdens uregjerlighet, så vil hovedpersonen heller dedikere seg til estetisk eksperimentering. Dette kunne leses som en kommentar til Øystein Rottens etterlysning av, i sin anmeldelse av *Den sovende stemmen*, det ”intellektuelle utbyttet” i Sundes bøker. *Kalypso* forutsetter en leser som i større grad godtar at man ikke har kontroll over helheten og forstår eller ser poenget, og som istedenfor å protestere, fordi dette er noe for langt utenom det vanlige, heller kaster seg letende ”ut på havet” og trener opp følbareheten.

Lindholm representerer riktignok en litt annen type leser enn uvennen i gaten i *Kalypso*. Hans innvending, slik jeg leser den, er ikke så mye det at han ikke godtar at han ikke forstår eller ser poenget, slik som ”Poseidon”. Det er heller det at han synes boken ikke viser hensyn til at den kan fremstå som slitsom, at den kan gjøre avmektig. Hvis vi går tilbake til scenen med bladene på kastanjetreet: Om man hører latter eller sorg, det kommer an på om man rives med, om man føler seg inne i overskridelsessonen. I en viss forstand er det altså *leseren* som er glad eller trist, ikke bladene. På slutten av forrige kapittel ville jeg la begge disse leserhumørene komme til syne: Kari Løvaas representerte begeistringen – og det er en slik glede jeg forsøkte å ri på i hele kapittel 3’s opptrening av følbareheten – mens Ulven-referansen introduserte pessimismen. Man kunne tenke dette i forhold til idylliseringen av barnet: Som barn er ens omgang med omgivelsene kanskje mer ubegrenset, men nettopp dette

gjør også barndommen til en kjempevanskelig periode i livet. Hovedpersonen i *Kalypso* føler gleden, hører latteren, som jeg har vist. Men kanskje han er litt vel optimistisk når det gjelder sin kapasitet, sitt gehør? Det er som om han går i den samme fellen som Goethe, slik jeg skrev om i kapittel 1: Han føler det som om han forstår bladenes guddommelige språk – hans kone er der umiddelbart og korrigerer ham som sofoman. Han overvurder muligens også sitt durabelige hukommelsesmessige tilfang: Han mener han aldri glemmer et ansikt, at han kan ”huske alle som hadde gitt meg deres oppmerksomhet og de som jeg av nysgjerrighet hadde kikket på” – igjen er hans kone der og korrigerer ham, med hoderysting (K 58). Med Emmanuel Levinas kunne man si at hovedpersonen med sofomanien står i fare for å glemme den annens ansikt.

Men den Lindholm som ettersøkte negativiteten i *Kalypso* vil også ha lagt merke til at hovedpersonen på noen steder faktisk heller denne veien. Han blir som sin venn filosofen: ”som alltid vital og munter selv om det som ligger i ansiktets kulisser ikke sluttet å vise seg fram” (K 43). For eksempel med Ulven-referansen jeg avsluttet forrige kapittel med, hvis dette kan regnes som en referanse. Eller det stedet i narrative hvor hovedpersonen går og suger på ordet ”jeg”, hvor det heter at ”vi som er Guds selvmordstanker” (K 13). Han har også et bare delvis vellykket forsøk på å skyve melankolske følelser unna som patetisk pølsevev:

En telefon ringte, flere ganger, larmende i en forlatt leilighet; kanskje var det noen som var syke eller utmattet og som ikke ville rekke fram før den sluttet å ringe.

Den sluttet å ringe; et tynt knepp ble hørbart, som en brekkasje, å så lavt det lød; jeg visste hva det var.

Som enda en sjel som forsvinner, hvor til, her og der, overalt; det var et løv som falt fra en grein, noen var død, for noe pølsevev, jeg lyttet for å lytte enda nøyere etter; var det ikke et løv som falt, rett ved siden av meg, det lindetrete som var nærmest, hvor ofte er det ikke noen som dør, og nå seilte det ned, gulnet før tiden...

(K 25)

Han viser en tilbøyelighet til å tenke død som en naturlig konsekvens og del av naturens og historiens gang. Dette blir også tydelig når han fantaserer om en snikskytter som blinker ut en passasjer i en bil fra en ambassade som han ser på gaten. Denne scenen har ikke den samme melankolske tonen som den gjengitt ovenfor, men er del av *krigen* som opptrer flere steder i *Kalypso*, og som har vært sentralt i Sundes forfatterskap. Krigen blir en allegori for verdens gang, særlig, i *Kalypso*, i henvisningene til de romerske krigene. Hovedpersonen er også involvert i denne altomgripende krigen:

Igjen glante jeg på mine egne hender og tenkte på hvor mye av min far som satt i dem eller min mor og at alt det som jeg ikke visste noe om, men som jeg har blitt fortalt eller lest; akkurat – så mye som jeg hadde lest om det som hadde vært min families store fortelling; krigen.

Både min far, min mor, hennes far, min bestefar; han i den første verdenskrigen og de i den andre, og min fars onkel i den spanske borgerkrigen og min fars slekt i den amerikanske borgerkrigen; det ville ikke slippe og mine engelske fettere i de postkoloniale konfliktene etter krigen.

Og så min søster som av alle måtte falle for en engelsk soldat.

(K 81)

Krigen i *Kalypso* virker fjern, som noe som først og fremst eksisterer i hverdagen som fortellinger, som bilder for fantasien. Men hovedpersonen blir tydelig berørt når døden flyttes ut av en storpolitisk sammenheng og inn i en privat sammenheng, inn i den nære sosiale kretsen. Han kulser når han ser en venninne på gaten som han vet er ”helt alene etter å ha mistet sin familie i en bilulykke” (K 84). Vi får gjengitt en samtale med henne om dette:

Det [verste] er at jeg ikke kan leve uten den [sorgen], om jeg ville, skyndte hun å si, så greier jeg det ikke, for om jeg hadde greid det, da ville det være som om jeg sluttet å tenke på dem, og følgelig miste dem for godt.

(K 83).

Det hun sier om sin tapte familie reflekterer over på hovedpersonens forhold til sin datter. Han er kjær henne, og sin familie og sine venner, og blir skremt av tanken på å kunne miste dem. Når han så går tur, så tenker han på dem for å holde minnet om dem i live. De er ikke døde, som venninnens familie, men de er fraværende. Fraværet merkes ikke for ham som sorg, men som lengsel og forventning. På turen eksisterer de bare som minne, som det er opp til ham å holde i live inntil et eventuelt gjensyn. Slik, på samme måte som Celan gjør i sin poesi, vitner han om skjebner som eksisterer som stemmer fra et annet sted. Men, selv om hovedpersonen er veldig knyttet til sin familie og sine venner, så forsøker han tydeligvis å unngå å tenke på døden og tomhetens svarte hull, og fokuserer heller på det herværende, og datteren/Kalypso som en del av det, via en polyfon hukommelse. For eksempel når han tenker på Bachs

20 barn, det stemmer ikke, ettersom ti av dem døde, tenk om det er det som har hendt henne, ikke tenk på det, for all del, tenk på noe annet, jeg lukket øynene og nynet et tema fra en av hans fuger, den siste og ufullførte...

(K 114)

Når han skilles fra sin venn filosofen ved fontenen og soser videre gjennom parken undrer filosofen seg: ”Enda klager du...”. Mens filosofen må på jobb, ”plikten kaller”, er hovedpersonen heldig som bare er ”selvforplikten”. Hovedpersonen tenker seg enig: ”... han hadde rett, hvorfor klaget jeg[?], til høyre var redskapsboden...” (K 53). Det er bare å ta i bruk redskapene. Den ekstatiske holdning ovenfor verden har altså en del sprekker, men hovedpersonen har en nærmest programfestet vilje til å vie seg til den vitale og ufullførte verden rundt seg.

Denne holdningen har sine ekko i *Odyssean*: Når Kalypso i femte sang har godtatt at hun må la Odyssevs gå, så trøster hun ham, der han sitter på stranden og gråter av hjemlengsel, med ordene: ”Gråt ikke lenger så sårt, usalige; la ikke livet/ svinne i sorg; ti nu skal jeg sende deg villig tilbake” (5.160-161, Homer 2000: 74). Dette rådet gjentas også av andre guddommer i eposet: I fjerde sang gjengir Menelaos Protevs’ ord til ham til Telemakos: ”Gråt ikke lenger Atreide! La ei med ustanselig hulken/ tiden gå hen; for vi finner jo ei noen redning i tårer” (4.543-544, Homer 2000: 61). Også Penelopeia i nattesøvn får lignende beskjed fra Atene. Men hun protesterer: ”Kan du da virkelig be meg å stanse min klage og glemme/ alle de sorger som nager mitt sinn og piner mitt hjerte?” (4.812-813, Homer 2000: 69)

Med Penelopeia: Orker leseren av *Kalypso* å tviholde på den samme optimismen som den gående hovedpersonen? Kan man unngå at den sanselige kontakten med fortiden og fremtiden føles illusorisk, som en fortrenkning? Etter å ha kommet med sin kritikk trekker Lindholm den halvveis tilbake mot slutten av sin artikkel. Han siterer fra et essay av Sunde: ”Hvis latter er det vi hører bak tingenes og kjøttets fortæring?” (Sunde 1995: 51. Sitatet er fra boken *Støvets applaus*, og kommer like etter at Sunde der har skrevet om ting jeg har berørt tidligere i min masteroppgave: Benjamins engel, greske helter og vinden.). Dette kan tenkes i forhold til bladenes humør: Hvis latter er det vi hører? Lindholm avslutter sin artikkel med protestantisk optimisme:

Noe annet og større lar seg skimte bak denne romanens små registreringer og gjennom- og omskrivninger av kjente motiver og tekststeder fra forfatterskapet, og kanskje er det anelsen om en slik tilstedeværelse som gjør at Sunde ikke gir etter for tanken om at ”the dull routine of existence” skulle finnes, men i stedet lytter etter og oppsøker det ukjente i det kjente og antatt erkjente. Det finnes alltid noe mer vi kunne ha sett, noe mer vi kunne ha hørt.
(Lindholm 2006: 47f)

Som en som etter hvert har brukt ganske mye tid med Sundes lille bok må jeg innrømme at det ikke alltid har vært bare fryd og gammen; det er ikke alltid at bladene har ledd. Slikt sett kjenner jeg meg igjen i Lindholms kritikk. Men: Er det noe poeng at litteraturen anerkjenner og reflekterer leserens melankoli? Jeg tror Lindholm leser boken litt for mye som et essay istedenfor som en roman; litt for mye lar han den historiske personen Ole Robert Sunde gli over i den litterære figuren som jeg konsekvent i denne masteroppgaven har kalt ”hovedpersonen”. At denne er enerverende vital og glad, på grensen til det provoserende, det burde heller, tror jeg, sees som et grep fra forfatterens side. For hvem er egentlig hovedpersonen? Jeg avslutter min masteroppgave med en lesning av slutten av *Kalypso* hvor

jeg mener å finne at boken, via Kalypso-motivet fra *Odysseen*, henleder oppmerksomheten mot *leseren*, om dennes aktive rolle, om leseren som ”hovedperson”.

(4.8) Leseren som protagonist

Avslutningen i *Kalypso* utspiller seg et sted i Bogstadveien. Hovedpersonens estetiske prosjekt og eventyrlystne tankeflukt synes å bli distraheret av alt kjaset og maset i den travle handlegaten. Muligens av den grunn blir han betatt av en gammel østeuropeisk tiggerdame som spiller trekkspill på gaten. At han foretrekker å gi penger til nettopp henne, og ikke til de andre bedende tiggerne han passerer, det kan være nok et signal om hans kjærlighet til musikk. Også her har han Bach i tankene: ”... hva var det hun spilte, jeg lyttet for å høre om jeg ville kjenne det, kunne hun ha spilt noe av Den gamle parykken; hans ufullførte verk, på et slikt instrument...” (K 125). Og igjen drømmer han seg vekk: Han ser for seg henne som en hunnerkvinne som heller skulle ha sittet vilt ridende på en hesterygg, og han mener å tro at hans datter ville ha likt dette. I likhet med datteren kan kanskje også damen med trekkspillet tenkes som en frelsende gudinne, som ”Venus forkledd gammel, bondeaktig, asiatisk, hva med Athene, Leukotea, avkledd sine fjær, det kunne ha vært henne...” (K 125).

Men like etter avbrytes brått den dagdrømmingen om de opphøyde gudinner:

... det var noen som ropte og jeg tenkte, ikke etter meg, det var ikke etter meg, deretter plystring, det gikk et støt gjennom meg, det var noe kjent med den plystringen, kunne det være min datter, hun plystret akkurat slik...
(K 125)

Hovedpersonen gripes av panikk. Datteren er ikke ment å være her; hun burde være på skolen. Istedenfor at han skal få gå i fred og sysle med sitt lille poetiske eksperiment, med sine tanker om henne, så står hun nå plutselig lys levende i gaten og plystrer etter ham. Hverdagslivets anmassende bekymringer bryter inn og han ser for seg at han må disiplinere sin kjære ustyrlige datter:

hva skulle jeg da gjøre; uten å bli oppfarende og rope – men i alle dager, hva gjør du her, hvorfor er du ikke på skolen, hvem er det du er sammen med, er det dine klassekamerater, hvis så hvorfor er ikke de på skolen, har dere skulket skolen, hva kommer din lærer til å si, og dine karakterer, hva vil skje med dem...
(K 126)

Før dette har hovedpersonen tenkt på samfunnsmaskineriet som ubønnhørlige krever innpassing i hverdagslivets gåsegang (se utdrag fra *Kalypso* sitert av Lindholm, som jeg gjenga for noen få sider siden). At hans inspirator, datteren, skulle måtte forholde seg til det samme, det føles forferdelig. Han bekymrer seg for om det i det hele tatt er mulig å slippe

unna disse normalitetsdefinerende prosessene: ”... hvem er det som slipper eller slipper ved å bli oversett, som å finne en død vinkel...” (K 120).

Datterens manifestasjon i gaten ville også ødelegge for hans fint uttenkte poetiske prosjekt, hvor han skulle gå rundt å tenke på henne som et minne, som fraværende. Datterens fysiske manifestasjon i gaten ville også komme med en del implikasjoner som burde være skremmende for hovedpersonen: Hvis man tenker han som Odyssevs motsvar og datteren som Kalypsos, slik jeg har gjort, så ville dette kunne bety at gudinnen har brutt sitt løfte om å la helten reise i fred ut på havet. Kanskje har hun likevel blandet seg inn fordi hun ikke har villet at han skulle reise allikevel? Og kanskje har hans følelse av å være på reise dermed bare vært illusorisk, kanskje har han vært i hennes klør hele tiden? Forlot han i det hele tatt hennes øy? Alt dette kunne kaste en ganske pessimistisk skygge over hovedpersonens forsøk på fornyelse, på originalitet. I løpet av narrativet har han vært på gåtur for å fornye seg, men egentlig har han bare sittet hjemme hos seg selv og sitt, og skrevet om en tur han har gått, eller kunne ha gått. Bemerkelsesverdig nok er *Kalypso* skrevet i preteritum. Kanskje er hovedpersonen fortsatt fanget av ”alle mine bøker, mine manuskripter og mine lange setninger”, i elfenbenstårnet?

Hovedpersonen håper innstendig at det ikke er tilfellet at det er hans datter som påkaller hans oppmerksomhet, men noen andre. Akkurat som i møtet med ”Poseidon” forsøker han å late som ingenting (”... dermed slo jeg ned øynene og lot som jeg fikk interesse for det som var foran skoene mine, noe som ikke er helt usant...”, K 125). Men i likhet med forrige gang så mislykkes avledningsmanøveren, for plystringen vedvarer. Han gir opp og snur seg sakte mot sin datter (dette er bokens siste linjer):

... som jeg grudde meg, etter å ha tatt til meg motet, og skiftet blick fra det som var foran skoene mine til å se over gaten, det vil si at jeg så litt av gangen, så så jeg vekk, deretter nølende over gaten og så litt mer nølende mot henne og endelig direkte på henne; det var ikke henne og en lettelse fikk meg til trekke pusten og i glede over at det ikke var min datter, var det på nippet at jeg ikke vinket til den unge kvinnen som stirret på meg, hun var ikke alene, veivende med begge armene før hun sluttet å plystre, all den stund jeg trodde hun måtte ha påkalt noen som sto rett bak meg.
(K 126)

Hvem var den unge kvinnen? Hvem var det hun var sammen med, siden hun ikke var alene? Man får ikke vite det. Det er også usikkert om det egentlig var han hun anropte, selv om hun altså slutter å plystre. Kjente hun ham fra før, eller hadde han mistet noe, eller...? Stirrer hun på hovedpersonen, eller stirrer hun på noen som står rett bak ham, muligens den (eller de) hun egentlig ville ha oppmerksomheten til? Hovedpersonen er som alltid usikker, men velger å tro

at det ikke er ham hun var ute etter, men de som sto rett bak ham. Og hvem var det som sto rett bak ham?

For å finne et mulig svar til dette vil jeg ta en siste tur innom *Odysseen*: Ute på havet gir gudinnen Leukotea Odyssevs et slør som skal redde ham i land. Men når han er kommet i sikkerhet må han love å gi det fra seg igjen: ”kast det på ny i vinfarvet bølge/ langt ifra land med bortvendt blikk og fjern deg fra stranden” (5.349-350, Homer 2000: 80). Som sagt så gjort: Vel fremme på stranden slipper Odyssevs sløret ”ut i den speilklare elv som strømmet mot havet” (5.60, Homer 2000: 83). Dette blir også gjenfortalt i *Kalypso*:

Over hustaket [...] seilte det en måke, kunne det ha vært som Leukotea, Odyssevs til havs, havarert, hvor godt kunne han svømme, utslitt og kvalm på grunn av de høye bølgene, fikk han hjelp av gudinnen forkledd som en sjøfugl, ettersom hun gav ham et slør, var det ikke et slør, som en gave som gav ham oppdrift, men også en gave som han måtte levere tilbake; fordi den var til låns, som om den guddommelige hjelpen bygger på tillit, og bar ham til den nærmeste stranden.

Han skulle bare slippe det fra seg, så ville det drive tilbake til henne, hvor hun nå var, seilende et stykke fra ham...
(K 106f)

Hovedpersonen i *Kalypso*, Odyssevs motsvar, har forsøkt å ha tillitt til gudene, tillit til at ting skjer på grunn av ting som ikke rommes i hans egen bevissthet, der han har styrt rundt på ”havet”. Heldigvis for ham gjengjeldte ”Kalypso” tillitten ved å ikke forhindre hans reise, da det ikke var datteren som plystret etter ham i gaten allikevel. Nå uttrykker hovedpersonen tillit til gudene enda en gang idet han slipper sløret ”med bortvendt blikk”, som det het i *Odysseen*. Han er vel i land, boken er ferdigskrevet. Odyssevs reise er ikke over av den grunn; dette var bare en etappe på veien. Dessuten blir hjemkomsten på Itaka i *Odysseen* på ingen måte endelig. Dette poenget blir også repetert i *Kalypso* når hovedpersonen der ikke befinner seg vel hjemme ved bokens slutt, faktisk er han lenger vekk fra Theresesgate på Bislett enn noen gang før i narrativet. (Eller sitter han hjemme og skriver fortsatt?) I alle fall, i Bogstadveien finner hovedpersonen ”en død vinkel”, som om hans eksistensielle pinsel forsvinner. Han kaster sløret bak seg, over skuldra, ”med bortvendt blikk”. Og hvem står bak ham?

Bak ham står *leseren*. Og der har leseren vært hele tiden, projiserende seg selv inn i hovedpersonens handling. Hovedpersonen i *Kalypso* eksisterer i den grad leseren leser om ham, aktiviserer ham, aktualiserer ham. Man kan tenke seg det slik at mens hovedpersonen er Odyssevs, så er leseren guddommelig; lesningen skjer et sted i samspillet mellom disse. Eller så kan man tenke seg det slik at slutten tydeliggjør hovedpersonen og boken som tilsvarende guder som driver leseren, den egentlige helten, videre, som gir leseren et sjal. Sjalet kunne i så fall være selve boken, noe som leseren har ”hatt med seg” på ”reisen”. Slik blir leseren minnet om at det er *han* (eller hun) som er selve hovedpersonen, protagonisten; det er han som har

trent opp følbarheten i lesningen; det er han som har vært nysgjerrig, begeistret, forundret, irritert, utmattet, melankolsk, avmektig osv. Det er leseren som blir anropt av den unge kvinnen på gaten, og av alle de hun er sammen med: tilværelsens mangfoldighet.

”Hovedpersonen” var en litterær figur. Når han finner sin ”døde vinkel” et sted i Bogstadveien er det som om han finter seg ut av narrativet, og lar leseren stå igjen. All forvirringen om hva det egentlig er som skjer der i gaten minner om kunstverkets grunnleggende usikkerhet, dets hemmelighet, dets mulighet. Boken minner om seg selv som spor. I mellomtiden går hovedpersonen, *leseren* – som likt den litterære hovedpersonen er schizofren, selvforglemmende og blivende – fortsatt rundt og trener opp følbarheten.

Oppsummering

Masteroppgaven har vært en lesning som har argumentert for at boken som leses handler om lesning. Hovedpersonen i Ole Robert Sundes *Kalypso* går tur fra Bislett til Majorstua i Oslo for ”å trene opp følbareheten” mens han tenker på sin datter. Jeg har tolket dette som en utforskning av noen estetiske grunnproblemer. Hva er sansningens rolle i et kritisk virke? Og vel så viktig: *Hvordan lese?*

I kapittel 2 belyste jeg disse spørsmålene ved å ta for meg tre sentrale filosofer, som jeg også har brukt andre steder i oppgaven utenom i det kapittelet: Theodor Adorno, Gilles Deleuze og Félix Guattari. Disse representerer fundamentalt forskjellige måter å teoretisere lesning og den estetiske erfaringen på. Partene beskriver en identitetskritisk leseerfaring, en overskridelse, men er uenige om akkurat hva denne er. Tross ulikhetene har jeg ment at alle tre henleder mot en optikk som ligner den som hovedpersonen i *Kalypso* møter sine omgivelser med, og som leseren inviteres til å etterherme. Selv om jeg i masteroppgaven først og fremst skriver om leserens rolle, har jeg også beskrevet hvordan man som skrivende blir det jeg har kalt for en formidler av følbarehet.

Min lesning av *Kalypso* har vært fokusert på stil. I kapittel 3 skrev jeg om formmessige og tematiske kjennetegn: Først de mange semikolonene, som jeg påpekte har en sidestillende funksjon hvor det blir opp til leseren å skape korrespondanse mellom setningsledd ved å føle seg frem i teksten. Deretter skrev jeg om samtalene i boken. Den ukonvensjonelle måten disse blir fremstilt på gjør at man som leser blir bevisst sin rolle som tekstens samtalepartner. ”Å trene opp følbareheten” blir så å si som å trene opp ens evne til å kommunisere. En lignende tanke ble utviklet da jeg gikk videre og skrev om litteratur og musikk, om hvordan *Kalypso* etterhermer en fugal form: I likhet med stemmene i en fuge forholder leseren seg kontrapunktisk til boken, det vil si at leseren reagerer på det denne føler og opplever i lesningen. Videre skrev jeg om hovedpersonens fascinasjon for dyr og insekter i bevegelse, om hvordan hans sansning av disse fører til en overskridelse i den forstand at han begynner å ligne det han beskriver – på samme måte som leseren begynner å ta etter boken. Til sist i kapittelet skrev jeg om det å lytte til vind. Fordi vind er usynlig og ustyrlig så blir den det følbare par excellence: Mulig å føle, men umulig å bli ferdig med å beskrive.

I kapittel 4 utdypet jeg hukommelsens rolle i den estetiske erkjennelsen. Jeg kom der tilbake til spørsmålet om hva overskridelse er, og beskrev litteratur som en form for historieskrivning. Jeg foreslo at hovedpersonens datter kan være Kalypsos motsvar, i den

forstand at hovedpersonen, som er Odyssevs motsvar, bærer med seg spor av henne. Slik blir lesningens situasjon et samspill mellom fortid og nåtid, realitet og mulighet. Jeg mener at man kan lese et bilde av en narratologisk maktstruktur ut av bokens spill med Kalypso-motivet fra *Odysseen*: Handlingen drives frem av både Odyssevs vilje og gudenes vilje, lesningen blir til i samspill mellom leserens sanseapparat og leserens hukommelse, mellom leseren og boken. Dessuten: Forfattervirket blir til i samspill med kritikken – jeg har også tatt for meg noen av Ole Robert Sundes kritikere, og sett *Kalypso* i sammenheng med resten av forfatterskapet. På lignende måte som Odyssevs forlater gudenes sikkerhet på Kalypsos øy og beveger seg ut på det ukjente havet forlater *Kalypsos* hovedperson sitt hjem og går på tur for å fornye seg. Og på samme måte oppfordres leseren implisitt til å kaste seg løs og prøve seg frem. Særlig i min lesning av avslutningen av *Kalypso* mener jeg at boken bevisstgjør om en aktørs aktive rolle i møte med litteraturen og tilværelsen. Til sammen blir dette et bilde for en mulig estetisk praksis, for lesning og skrivning. Dette blir den poetologiske refleksjonen i boken.

De omgivelsene vi møter i *Kalypso* er hverdagens. I mitt første kapittel innledet jeg med å skrive om *Kalypsos* hovedperson som står i parken og lytter til vinden som blåser i bladverket i et tre. Likeledes lytter man til ”den stille susens bok” når man blar frem og tilbake i lesningen. Man opplever boken som det den er: et stykke hverdagslig natur, noe man kan sanse, lese, fortolke, og som ved hvert gjensyn kan åpenbare noe nytt. Dette er litteraturens og naturens bortvendthet og praktiske nytte.

Masteroppgavens metode har i stor grad vært nærlesning, spesielt i kapittel 3. Når jeg har viet meg til en slik fremfølende lese måte har det vært med en tanke om at det overskridende potensialet i litteraturen ligger i møtet med de språklige midlene, i formidlingens hvordan likeså mye som i dens hva. Oppgaven har i så måte også hatt et personlig formål: Lesningen av *Kalypso* har vært en snart utdannet litteraturviteres måte å trene opp sin nærlesningskapasitet og kompetanse. Jeg tror denne egenskapen er en av de viktigste man kan ha innenfor faget. Samtidig har det vært et poeng at nærlesning ikke kommer på bekostning av kritisk refleksjon, og at den kan kombineres med et teoretisk materiale. Jeg har heller ikke villet nedvurdere lesning som fokuserer på fortellermessige strukturer på makronivå. Men i kapittel 4 viste jeg hvordan *Kalypsos* intertekstuelle spill med *Odysseen* istedenfor å tilby en fast overgripende ramme som jeg kunne lukke min tolkning av boken inn i, heller så å si iscenesetter problemstillingene – som det så blir en oppmerksom lesers tur å gå inn i og spille ut.

Litteratur

Av Ole Robert Sunde

- Sunde, Ole Robert. 1984. *den lange teksten historie*. Oslo
1987. *Kontrapunktisk*. Oslo
1992. *Naturligvis måtte hun ringe*. Oslo
1995. *Støvets applaus*. Oslo
1996. *All verdens småting*. Oslo
1999. *Den sovende stemmen*. Oslo
2000. *Der hvor vi er lykkelige*. Oslo
2003. *Løsøre*. Oslo
2005. *Jeg er som en åpen bok*. Oslo
2006. *Kalypso*. Oslo
2007. *Jeg er et vilt begrep*. Oslo

Sekundærlitteratur om og intervjuer med Ole Robert Sunde

- Amdam, Peter. 2007. "Hvorfor skriver jeg så lange bøker" (intervju med Sunde) i *Natt&Dag* desember 2007/januar 2008. Oslo
- Andersen, Merete Morken. 1996. "Dette hodets verksted" (intervju med Sunde) i *Vinduet*, nr. 1. Oslo
- Bokvennen. 2006. "Ole Robert Sunde" (intervju med Sunde) i *Bokvennen Litterært Magasin*, nr. 1. Oslo
- Lindholm, Audun. 2006. "Hvis jeg lyttet med all min oppmerksomhet" i *Au petit garage [A]*. Bergen
- Pedersen, Frode Helmich. 2006. "Hvor kjøper David ølet?" (dobbelanmeldelse av Sundes *Kalypso* og Erling Lægreds *Han*) i *Bergens Tidende* 25/09/06. Bergen
- Rottem, Øystein. 1999. "Keiserens nye klær" (anmeldelse av Sundes *Den sovende stemmen*) i *Dagbladet* 19/07/99. Oslo
- _____. 1998. *Norges litteraturhistorie; Etterkrigslitteraturen*, 3. bd.: "Vår egen tid: 1980-1998". Oslo
- Ruset, Endre og Mazdak Shafieian. 2006. "Samtale med Ole Robert Sunde og Svein Jarvoll" i *Au petit garage [A]*. Bergen
- Røed, Kjetil. 2006. "Den litterære spaserstokken" (anmeldelse av Sundes *Kalypso*) i *Morgenbladet* 22/09/06. Oslo
- Røssaak, Eivind. 1994. *Rot og ro: en studie i Ole Robert Sundes Naturligvis måtte hun ringe*, hovedfagsoppgave. Universitetet i Oslo

Generelt

- Adorno, Theodor. 1989. "Karakteristik af Walter Benjamin" [1970], overs. Henning Goldbæk, i Eriksen, Tore (red.): *Walter Benjamin - Oversat*. Århus
- _____. 1992. "Skiljeteikn" [1958], overs. Jon Fosse, i Linneberg, Arild (red.): *Notar til litteraturen*. Oslo
- _____. 1998 [1970]. *Estetisk teori*, overs. Arild Linneberg. Oslo
- Beckett, Samuel. 1995. *The Complete Short Prose 1929-1989*. New York
- Benjamin, Walter. 1989. "Om sprog overhovedet og om menneskets sprog" [1977, skrevet 1916], overs. Morten Haugaard Jeppesen, og "Om den mimetiske evne" [1977, skrevet 1933], overs. Tore Eriksen, i Eriksen, Tore (red.): *Walter Benjamin - Oversat*. Århus
- _____. 1996. *Fortælleren og andre essays*, overs. Peter Kirkegaard, Peter Madsen og Arno Victor Nielsen. København
- Bibelen*. 1930. Oslo
- Bjerke, André. 1971. *Med kritiske øyne*. Oslo
- Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Paris
- Cahn, Michael. 1984. "Subversive Mimesis: T. W. Adorno and the Modern Impasse of Critique" i Spariosu, Mihai (red.): *Mimesis in contemporary theory*, vol. 1, Philadelphia
- Celan, Paul. 1996. *Etterlatt. Dikt og prosa i utvalg*, gjendkt. Øyvind Berg. Oslo
- Cioran, Emil. 1986 [1952]. *Syllogismes de l'amertume*. Paris
- Deleuze, Gilles. 1993. *Critique et clinique*. Paris
- _____. 1998 [1964]. *Proust et les signes*, 2. utg. Paris
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari. 2005 [1991]. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris
- Eliassen, Knut Ove og Tore Eriksen. 1993. "Sanseligheter" i Christensen, Christa Lykke m.fl. (red.): *Sanseligheder*. Århus
- Gundersen, Dag. 2002 [1995]. *Språkvett*, 2. utg. Oslo
- Hammer, Espen. 2002. *Theodor W. Adorno*. Oslo
- Homer. 2000. *Odyseen*, 7. utg., gjendkt. P. Østbye. Oslo

- Hölderlin, Friedrich. 1996. *Kom no, eld! Dikt i utval 1799-1806*, gjendkt. Torgeir Skorgen. Oslo
- Janns, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv; Innføring i diktlesning*. Oslo
- Johansson, Anders. 2003. *Avhandling i litteraturvetenskap; Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*. Göteborg
- Kafka, Franz. 2005. "Husfarens bekymring" [1920], overs. Trond Winje, i *Kafkas beste*. Oslo
- Kampevold Larsen, Janike. 2007. *Materielle variasjoner; Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*, doktoravhandling. Universitetet i Oslo
- Kielland, Alexander. 1978. *Brev 1869-1883*. Oslo
- Lennon, John og Paul McCartney. 1968. "Blackbird" fra *The Beatles [The White Album]* (fra hefte som medfølger musikkinnspillingen). London
- Løvaas, Kari. 1998. *En øvelse i poetisk gehør*, hovedfagsoppgave. Universitetet i Oslo
- _____. 2006. "Jeg skal aldri skrive anmeldelser mer" (anmeldelse av Gunnar Wærness' *Hverandres*) på *litlive.dk*: "http://www.litlive.dk/anmeldelse_print.asp?id=429". Nedlastet 13.10.08
- Melberg, Arne. 1995. *Några vändingar hos Hölderlin*. Stockholm
- Reinton, Ragnhild E. 2001. "Kunst, språk og erfaring. Om noen motiver hos Walter Benjamin" i Reinton, Ragnhild E. og Irene Iversen (red.): *Litteratur og erfaring*. Oslo
- Rolfsen, Nordahl. 1892. *Læsebog for folkeskolen*. Kristiania
- Røssaak, Eivind. 1999. "Narrativ makt. Postpositivismestriden og de intellektuelle i Norge" i *Samtiden*, nr. 4. Oslo
- Samuelsen, Bjarte. 2006. *Ei undersøkning av skriveomgrepet*, masteroppgave, Universitetet i Oslo
- Shakespeare, William. 1997. *Hamlet, Prince of Denmark*. Oslo
- Ulven, Tor. 2001. *Prosa i samling*. Oslo
- Østerberg, Dag. 1999. Forord til G. W. F. Hegel: *Åndens fenomenologi*. Oslo

Oppslagsverk

(Oppført kronologisk etter utgivelsesår)

- "Bach, Johann Sebastian", "fuge", "gehør", "kontrapunkt". 1978-1980. *Cappelen's musikkleksikon*, red. Kari Michelsen, 6 bd. Oslo

- ”bladskriver”. 1983. *Norsk riksmålsordbok*, red. Trygve Knudsen og Alf Sommerfelt, 2. utg., bd. 1. Oslo
- ”heksameter”, ”paratakse”, ”poésie pure”, ”versbinding”. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, red. Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg. Oslo
- ”sofomani”. 1998. *Medisinsk ordbok*, red. Erik Kåss, 5. utg. Oslo
- ”nominalisme”. 2000. *Fremmedord blå ordbok*, red. Bjarne Berulfsen og Dag Gundersen, 16. utg. Oslo
- ”demi-mot”, ”enjambe”. 2002. *Fransk blå ordbok*, red. Anne Elligers og Tove Jacobsen, 4. utg. Oslo
- ”Hvor David kjøpte ølet”. 2002. *Aschehougs og Gyldendals Sitatleksikon. Bevingede ord, sitater, ordtak og fyndord*, red. Snorre Evensberget og Dag Gundersen, 3. utg. Oslo